4224
1

ИСКУССТВО КИНО

9
1936

КНИГО
ИСКАССТВО

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

С О Д Е Р Ж А Н И Е:

Дневник „Искусства кино“

Выше бдительность 3

Подготовка к юбилейному году 4

Н. ОТТЕН — Превращения одного сценария 7

Н. КЛАДО — Работа над юбилейным сценарием 12

С. ГИНЗБУРГ — Тема „Огней города“ 16

Г. Дж. УЭЛЛС — Человек, делающий чудеса 22

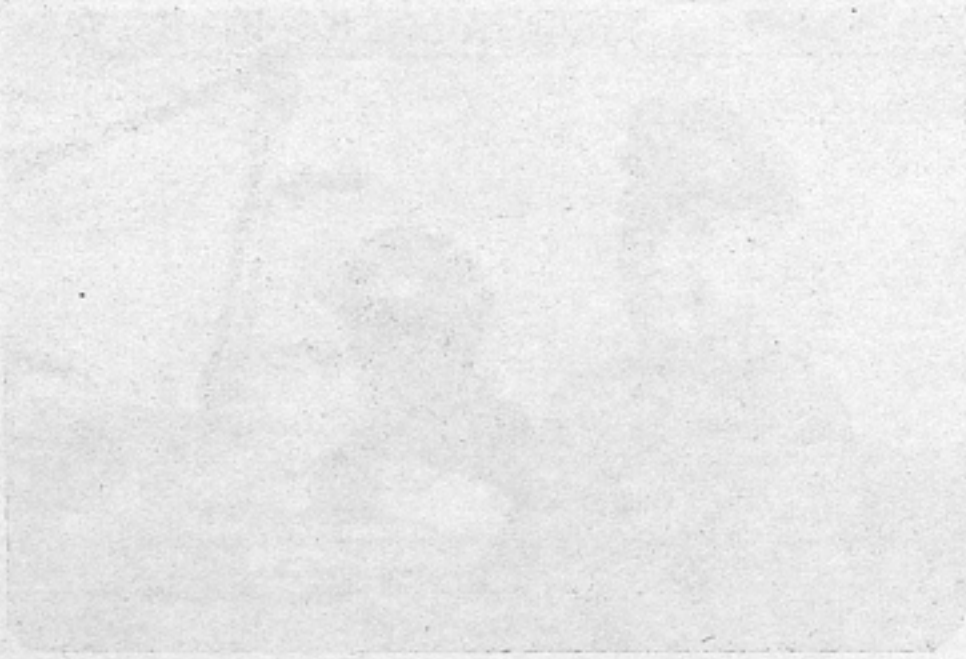
Вен. ВИШНЕВСКИЙ — Александр Блок и кино 48

М. ШЕОБ — Рядовой американский фильм 54

В. РОСОЛОВСКАЯ — Кинохроника 1917 года 58

Д. ЛАЙДА — Киномузей 62

СЕНТЯБРЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ 1936



Технический редактор Н. АУЗАН
Уполномоченный Главлита Б-28377. Заказ типографии 1490. Заказ издательства № 36 п. Тираж 6.000. Объем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68.000. Ст. Ат 62×94
Сдано в набор 13/VIII 1936 г. Подписано к печати 25/IX 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповский, 13.

ВЫШЕ БДИТЕЛЬНОСТЬ!

Свершился народный суд над шайкой контрреволюционных террористов и наемных убийц из Гестапо. Приговор Верховного суда выразил волю всего народа.

Презренные негодяи убили пламенного трибуна революции Сергея Мироновича Кирова. Они подстраивали убийства вождей партии и правительства, они подготавливали покушение на мудрого стратега пролетарской революции, величайшего вождя социалистических народов, нашего родного и любимого Сталина.

Передовой отряд контрреволюционной буржуазии, прямые агенты и сотрудники фашизма троцкисты-зиновьевцы добивались реставрации капитализма на нашей социалистической родине.

Мастера политического бандитизма, непревзойденные профессионалы циничесной лжи, двурушничества и провокации, Зиновьев, Каменев и иже с ними, лживыми покаяниями, клятвами и обманом хотели отвести от себя гнев народа. Они просчитались, они разоблачены до конца. Советский народ растоптал змеиное гнездо троцкистско-зиновьевских убийц, раскрытое органами пролетарской диктатуры.

Процесс троцкистско-зиновьевского террористического центра окончательно разоблачил маскировавшегося с помощью лжи и обмана врага, врага, способного на любую подлость и гнусность.

Враг маскируется, враг ходит среди нас. Убийца Пикель состоял членом Союза советских писателей. Он сумел даже получить «творческую командировку» на Шпицберген, куда ему понадобилось поехать для того, чтобы замести следы. Убийцы Фриц Давид и Берман-Юрин обосновались в Соцэкгизе.

Враг умело использует всякое притупление бдительности для того, чтобы вести подрывную работу. Это надо запомнить. Еще не все нити гнусного заговора оборваны, еще не все участники троцкистско-зиновьевской банды выловлены и разоблачены.

Враг еще ходит среди нас. Поэтому бдительность — важнейшая задача каждого коммуниста, каждого честного советского гражданина.

Сейчас уже установлено, что серьезное притупление бдительности имело место и на таких важных участках идеологического фронта, как Союз советских писателей и ГУК. Наряду с Пикелем в Союзе советских писателей приютились такие враги народа, как «писательница» Г. Серебрякова, троцкисты Тарасов-Родионов, Селивановский, Трощенко, Родов, Грудская и другие.

Долгое время секретарем партийного комитета ГУК состояла Е. Гольцман, участница контрреволюционной троцкистской организации, арестованная в марте этого года. До самого ареста Гольцман был доверен такой важный участок киноработы, как Кинофотоиздат. Разве не является идеологический брак в этом издательстве результатом ее «руководства»?

Гольцман была арестована, но из ее ареста партийная организация ГУК не сделала никаких выводов. А выводы сделать следовало. Аппарат ГУК оказался засоренным троцкистами и выходцами из буржуазных партий. Плановый отдел возглавлял троцкист Сидоров, ответственная работа была доверена выходцам из меньшевистской партии Кагану и Берлинрауту.

Притупление бдительности имело место и в национальных киноорганизациях и в кинопечати. Арменфильм с санкции ГУК заказал сценарий юбилейного фильма о победе советской власти в Армении и ликвидации дашнакских банд члену контрреволюционной дашнакско-троцкистской организации Бакунцу.

В кинематографической печати активно подвизались бывший руководитель Союзтехфильма троцкист Сокол и известный праволевацкий «герой» Зонин, которого гостеприимно приютила газета «Кино».

В советской кинематографии, в среде ее творческих работников, все еще имеет место групповщина. Эта групповщина является серьезным препятствием для развития самокритики, создает ограниченный мирок мелких групповых интересов и вкусов, сужает кругозор творческих работников, и не только художественный, но и политический кругозор. Мы знаем примеры того как некритическое отношение к своим друзьям по группе перерастает в политическую неряшливость, а иногда и политическое преступление. Известно, что участники одной из таких групп — ликвидированного литературного объединения «Перевал»—не порывали с организатором «Перевала», троцкистом Воронским, и дошли даже до того, что оказывали материальную помощь сосланным троцкистам. Этот пример бывших «перевальцев» показывает как групповщина из явления литературного порядка может перерасти в факт политический, в связь с классовым врагом.

Несомненно, что с этой групповщиной в кинематографии еще не покончено. Групповщина сыграла свою роль в притуплении классовой бдительности коммунистов, работающих в ГУК.

Кинематография—самое массовое из искусств. Каждой картиной советское кино обязано бороться за повышение бдительности. Что же сделано в этом отношении? Очень мало. В текущем году только фильм Виноградской и Пырьева «Партийный билет» серьезно показал зрителю необходимость бдительности. Недавно режиссер Эрмлер и сценаристы Большинцов и Блейман закончили сценарий «Большевики», посвященный борьбе партии с контрреволюционной зиновьевской оппозицией. Эта новая работа Эрмлера должна быть возможно скорее осуществлена постановкой. ГУК и студия Ленфильм обязаны обеспечить режиссеру-орденоносцу максимально благоприятные условия творческой работы над фильмом, которого с нетерпением ждут советские зрители.

Все советские кинематографисты и, в первую очередь, коммунисты-киноработники, должны сделать выводы и из процесса троцкистско-зиновьевского террористического центра и из обнаруженных фактов деятельности контрреволюционных троцкистов в киноорганизациях.

Гнилой либерализм и благодушие преступны. Выше бдительность! Быть бдительным в работе и в быту, своим искусством бороться за бдительность, за большевистскую чистоту, идейность и страстность — такова задача всех советских кинематографистов, партийных и непартийных.

ПОДГОТОВКА К ЮБИЛЕЙНОМУ ГОДУ

1936 год по планам киноруководства был назван первым годом коренной перестройки кинематографии, и в этом году должен был осуществиться первый грандиозный выпуск новых фильмов.

Судя по докладам директоров, все студии прекрасно подготовились к производственному году. Все они зачитывали длинные списки сценариев, по их словам, уже лежащих в портфелях студий, и все, как один, огорчались состоянием своей производственно-технической базы, уверяя, что она не выдержит такого увеличения производства. Однако, первый же квартал текущего года показал всеобщее невыполнение производственных планов.

Фактически все студии занимались только тем, что заканчивали фильмы, выпуск которых планировался на конец 1935 года. Студия Мосфильм, например, выпустила в конце первого квартала и в середине текущего года «Мы из Кронштадта», «Родина зовет», «Цирк», «Заключенные» — все фильмы, которые входили в выпуск 1935 года. В обеих студиях Украинфильма поступили еще лучше, положив на полку почти всю продукцию 1935 года, после того, как работали над этой продукцией чуть ли не половину 1936 года.

От пышных сценарных планов всех студий не осталось ничего кроме исписанной бумаги. И это неудивительно, потому что фактически это и были только бумажки с названием тем, подкрепленные лишь щедрыми авансами авторам.

В результате, в середине года производственную программу пришлось сократить больше, чем наполовину. Казалось бы, такой тяжелый урок должен был многому научить руководство киностудий. Однако, в работе по подготовке сценариев для 1937 года наблюдается такая же безответственность и легкомыслие. А между тем сценарный план будущего года должен готовиться с особой тщательностью, потому что он должен быть посвящен двадцатилетию Великой Октябрьской революции. К этой дате кинематография должна подойти с фильмами, глубоко и правдиво, со всей силой настоящего искусства показывающими всю многогранную жизнь нашей великой страны, новых людей и новые отношения, рожденные Страной советов.

По данным ГУК, студиями заключено 172 договора с писателями и драматургами на сценарии для юбилейного года.

Известно, что кадры кинодраматургов и писателей, работающих для кино, чрезвычайно невелики. Откуда же берется такая астрономическая цифра?

Вопрос разрешается просто, если просмотреть списки авторов различных студий.

Одни и те же фамилии фигурируют в этих списках.

Лев Славин работает над второй серией «Юности Максима» для Ленфильма и над сценарием «Октябрь» для Мосфильма.

А. Толстой для Ленфильма пишет два сценария: «Котовский» и «Оборона Царицына», для Мосфильма — сценарий фантастического фильма «Утренняя Звезда», а для Белгоскино — «Октябрь в Белоруссии».

В. Гусев тоже пишет два сценария: для Ленфильма «Пограничники» и для Мосфильма «Три солдата».

Платонов пишет «Транспорт» для Мосфильма и «Дружба народов» для Туркмении.

И так работает большинство авторов.

Нередко сроки сдачи сценариев почти совпадают, и автор сознательно идет на значительную просрочку или вообще откладывает в долгий ящик работу над одним из сценариев. Допустим, что директора студий не знают, что их авторы работают в нескольких местах (хотя это довольно трудно предположить), но ведь ГУК, который утверждает все планы и договоры, прекрасно это знает и спокойно допускает. Нельзя сказать, чтобы такое положение способствовало выполнению сценарных планов юбилейного года.

Большинство сценариев по планам студий должны были поступить в мае-июне. Однако, сценарные портфели пусты и в августе. Те немногие сценарии, которые имеются в студии, не внесены в планы юбилейного года и являются большей частью резервными.

В мае было созвано специальное совещание в Союзе писателей, где обсуждались сценарные планы студий.

Тогда по студии Мосфильма было перечислено 37 тем, готовящихся к юбилею, причем сроки сдачи сценариев приходились на май — сентябрь. Из 37—15 было выделено как специально юбилейные, т. е. такие, которые нужно готовить с особою тщательностью.

Однако, в августе в портфеле студии вместо 37 лежит 9 сценариев, из которых только один — «Клятва» — Б. Агапова входит в список юбилейных тем. Причем нельзя сказать, что этот сценарий сдан в срок, потому что его должны были пустить в производство еще в 1936 году. Если остальные сценарии будут сдаваться также «аккуратно», то срыв плана обеспечен.

Сроки сдачи сценария К. Виноградской «Член правительства» переносятся уже почти в течение года. Достаточно сказать, что этот сценарий тоже фигурировал в планах 1936 года.

М. Ромм, который вместе с писателем В. Гусевым по плану должен сдать юбилейный сценарий «Три солдата», занят съемками своего фильма «Тринадцать» и раньше чем в сентябре к сценарию не приступит.

А. Ржешевский должен был сдать сценарий «Москва» в начале 1936 года (потому что по плану съемки «Москва» должны были начаться в середине текущего года). Однако до сих пор имеется лишь заявка.

Более или менее благополучно обстоит дело со сценарием Б. Лапина и З. Хацревина «В дальних портах», хотя представлен только первый вариант сценария, и сроки уже неоднократно нарушались.

Единственная комедия, включенная в план, — «Творчество» Г. Александрова — представляет пока что лишь заявку.

По плану сценарного отдела студии Ленфильма к 1 августа должно было поступить 13 сценариев. Однако, в середине августа у студии есть только один сценарий бр. Васильевых «Дальний Восток», еще не утвержденный ГУК, первые варианты сценария «Комсомольск» З. Маркиной, М. Витухновского и С. Герасимова и сценарий «Большевики» Эрмлера, Блеймана и Большинцова.

Ведущими юбилейными темами для Ленфильма признаны «Киров на Кавказе» Н. Тихонова, «Котовский» А. Толстого и «Сережа Костриков» Пантелеева. Ни одного из этих трех сценариев в студии нет.

Не менее печально положение и с третьей серией «Юности Максима», а также с тремя сценариями на современные темы — «Товарищи командиры», «Выпускники» и «Директор». А ведь современная тематика—наиболее слабое место в сценарных планах всех студий.

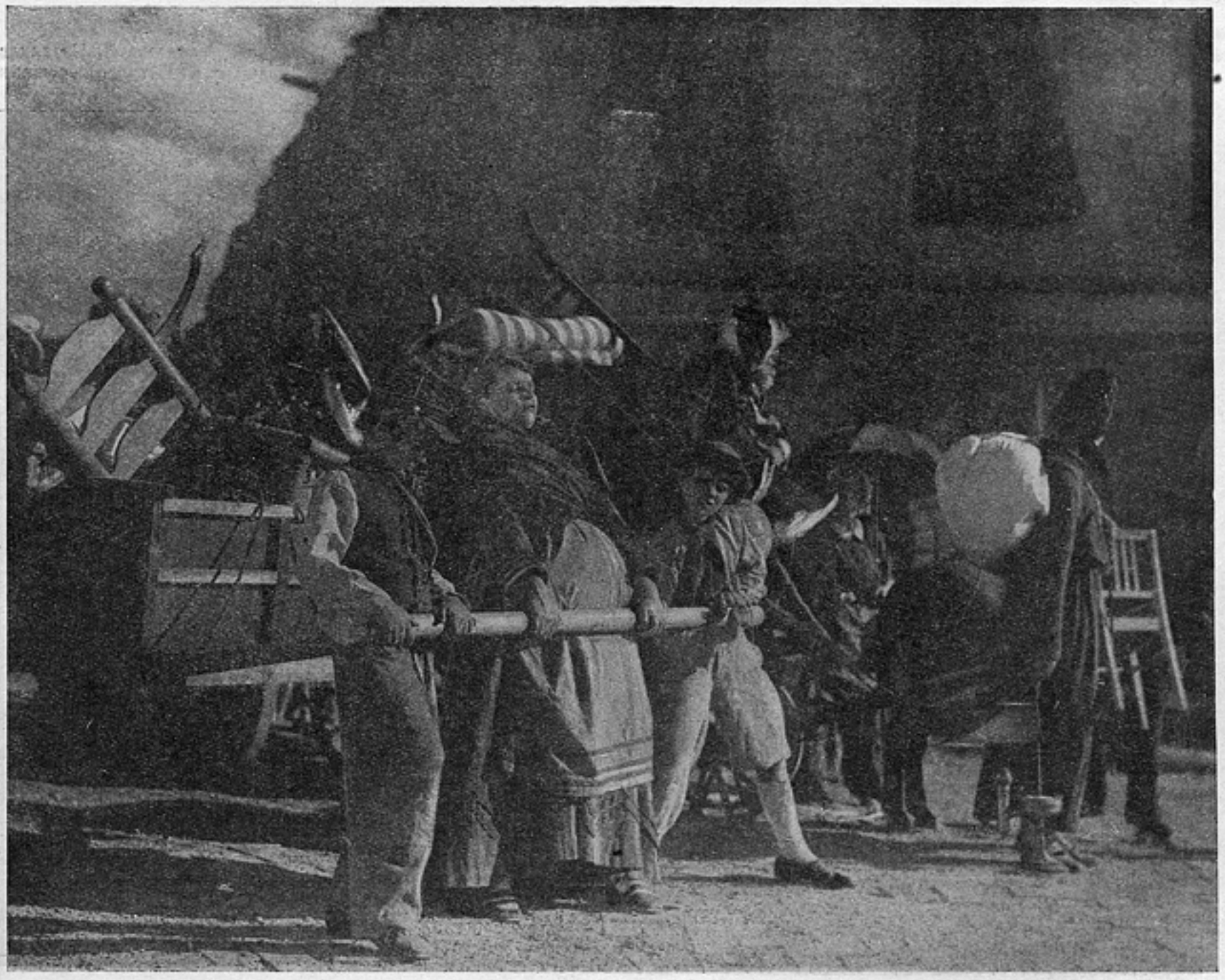
Наиболее показательна работа студий Украинфильм. И в киевской и в одесской студиях составлены широкие планы, не подкрепленные решительно ничем. По ряду тем есть только принципиальная договоренность с авторами, которая, как известно, ни к чему авторов не обязывает.

Перечислять их здесь невозможно, потому что это слишком длинный список.

По некоторым включенным в план темам авторы только еще выехали изучать материалы.

Так поехал в Молдавию сценарист Капица, отправился в плавание на паруснике «Товарищ» писатель Ю. Берзин и т. д.

«ЗОРИ ПАРИЖА». Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и Шейнин. Мосфильм



В результате такой «подготовки» планов, в студиях Украинфильма сценариев для юбилейного года совсем нет, за исключением сценария «Щорса» А. Довженко.

Сценарий по книге Н. Островского «Как закалялась сталь» признавался для одесской студии ведущим на 1936 год. Однако, прошло уже больше полугода, сценарий в этом году ставить уже не будут, и теперь он является ведущим для 1937 года.

Несмотря на годичную отсрочку, сценарий не готов до сих пор.

По Госкинпрому Грузии намечены четыре юбилейные темы. Но степень их готовности внушает основательные опасения, потому что авторами двух из них («Октябрь на Кавказе» и «1905 год») являются режиссеры Чиаурели и Шенгелая, которые будут заняты съемками фильмов почти до конца 1936 года.

Совсем плохо обстоит дело в республиках Средней Азии. Ни Узбекфильм, ни Таджикфильм не могли представить даже списка тем, а из трех тем, предложенных Туркменией, реально не обеспечена ни одна.

Не один раз руководящие работники партии и правительства давали ясные указания кинематографистам, что три четверти фильмов, выпускаемых советской кинематографией, должны быть посвящены настоящему нашей страны.

Это не помешало, однако, плану юбилейного года быть на три четверти тем историческим. Из 49 тем, признанных ГУК юбилейными, 28 посвящены октябрьским дням и гражданской войне.

Национальные киностудии не готовят ни одной современной темы к юбилею, как будто бы сегодняшний день наших нацреспублик не является самой замечательной и радостной иллюстрацией побед Великой революции.

Перечислить важные темы, отсутствующие в сценарном плане ГУК, чрезвычайно трудно, настолько этот план беден темами.

В будущем году страна будет праздновать вторую годовщину стахановского движения, а это никак не отражено в плане.

Почти каждый месяц наши герои-летчики добиваются новых, неслыханных побед, но мы не увидим в юбилейном году фильмов о гордых соколах нашей страны.

Женщины нашей страны показывают прекрасные образцы героической работы на всех фронтах строительства, но и эта тема забыта.

Так перечислять можно без конца.

Жизнь нашего Союза с его радостным трудом, с великими изобретениями, с трудностями и победами, жизнь огромного народа, радостно строящего первую в мире страну социализма, недостаточно отражена в темах сценарного плана.

Совершенно очевидно, что в ГУК решили встретить юбилей главным образом историческими фильмами. Планирование фильмов на современную тематику в значительной мере подменено самотеком.

Этим же самотеком объясняется и исключительное однообразие жанров в сценарных планах студий.

Все юбилейные темы авторы собираются строить в плане героических эпопей, или драм.

Комедия в списке ведущих тем только одна — «Творчество» Г. Александрова, — да и то еще ненаписанная.

В ноябре будет созвано 8-е всесоюзное производственное совещание, и к этому времени должны быть готовы все сценарии юбилейного года.

На сегодняшний день положение очень неутешительно. Студиям надо напрячь все силы для того, чтобы создать к ноябрю сценарный портфель.

ГУК должен принять самые решительные меры, чтобы организовать крепкий сценарный портфель, обеспечивающий создание подлинно-художественных фильмов к двадцатилетию Октября.

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков
Операторы: М. Гиндин и Б. Петров. Мосфильм

ПРЕВРАЩЕНИЯ ОДНОГО СЦЕНАРИЯ

Н. ОТТЕН

Недавно кинематографическая общественность ознакомилась с черновым монтажом фильма «Заключенные» режиссера Е. Червякова по сценарию Н. Погодина. Статья т. Оттена имеет своей задачей ознакомление наших читателей с будущим фильмом и помощь т. Червякову в его работе по досъемкам и домонтажу. Разумеется все выводы, сделанные т. Оттеном, имеют сейчас условный характер: окончательное суждение о фильме можно будет составить лишь тогда, когда эта работа будет завершена.

Первая половина 1934 года была отмечена в кинематографии разительным изменением отношения к сценарию. Драматургия кино была признана основой кинематографического производства и кровным делом писателя. Литературные ежемесячники стали печатать сценарии. Вышел первый сборник сценариев «Драматургия кино», посвященный писательскому съезду.

Общественное внимание было сосредоточено на четырех сценариях, написанных писателями и драматургами, до того в кинематографии не работавшими и олицетворявшими «призыв писателей в кино». Речь идет о «Частной жизни Петра Виноградова» Л. Славина, «Строгом юноше» Ю. Олеши, «Мы из Кронштадта» В. Вишневского и «Заключенных» Н. Погодина.

Все четыре произведения поставлены. Сценарий Л. Славина, темпераментный и свежий по литературному изложению, был основан на водевильном положении, сконструирован беллетристически и не был достаточно предохранен от того, чтобы в процессе постановки не превратиться в плоский и неубедительный фильм. Ю. Олеша, наполнил свой сценарий высокопарными метафорами и убогими идейками. Он конце концов оказался автором идеологически враждебного, лежащего вне идейно-образной системы советской кинематографии фильма. В. Вишневский, всерьез учившийся кино, работающий в традициях эпического фильма, в традициях «Броненосца Потемкина», лежащих в русле его дарований, — создал фильм, по-новому переосмысляющий эти традиции. И, наконец, Н. Погодин, еще в 1931 году написавший сценарий «Путешествие по СССР», в 1934 году выступил с большой реалистической повестью-сценарием о Беломорстрое — «Заключенные», превращенном в фильм через два с лишним года после написания.

«Заключенные» — повесть о людях Беломорстроя. Почти одно-

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ» **Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков**
Операторы М. Гиндин и Б. Петров. Мосфильм

временно с выходом коллективной очерковой книжки о Беломорстрое, показывающей конкретных людей, дела и дни строительства,— Н. Погодин дал уже художественное произведение, в котором в обобщающих и реалистических образах взялся показать, как, каким образом перековываются люди. Кто те, кто руководит этой перековкой? В силу каких свойств они действуют? И какими качествами они обладают?

Это сложно, очень сложно. Но это Погодину и удалось осуществить в сценарии. Люди получились крупные, многозначительные. Движения их жизненны и убедительны. Целая галлерея образов — начальник Громов, Боткин, Садовский, Капитан, Сонька, Лимон, Дама-Нюрка и другие, при разном их удельном весе, существуют в сценарии ярко и полноценно.

Техника перековки (если так можно выразиться) в том и заключается, что в каждом герое ищется и находится его основной жизненный интерес, и это основное и главное включается в общую систему социалистического строительства. Такая задача требует высокой детализации показа поведения героев, требует выяснения, как через толщу нароста и грязи, через инерцию поступков, привитых социальной средой, чекисты чувствуют и прощупывают естественные человеческие склонности.

Из хаоса повседневных поступков, из системы свойственных всей биографии этих «заключенных» движений вылавливаются малейшие оттенки здорового. Эти оттенки при помощи чекистов становятся все более и более явственными, становятся после решительного поворота основными красками, определяющими настоящее и будущее «заключенных», решительно непохожее на их прошлое.

Н. Погодин этот детальный показ строил методом «одноголосого» повествования. Многообразная жизнь Беломорстроя, движение характеров ряда героев развертываются в сценарии последовательно во времени. Герои воздействуют друг на друга, участвуют в единой системе движения сюжета, но каждый эпизод показывает зрителю одного или двух героев, событие, сдвиг, происходящий с ними и продвигающий только их характеристику. В таком построении нет ничего незаконного, и из разрозненных движений отдельных героев и их судеб логически вырастает целое.

Но в драматургии кино этот метод, свойственный большинству советских сценариев, имеет тот дефект, что он неэкономен. Почти любой американский сценарий вмещает значительно больше людей и событий. Не следует при этом думать, что это оттого, что американский сценарий безыдеен. Он обычно содержит систему идей и взглядов, достаточно отчетливо реализованных и превосходно служащих делу буржуазной пропаганды. Дело в том, что американские сценаристы владеют системой «многоголосого» сценарного письма. Их эпизод двигает одновременно целый ряд линий развития действия. Очевидно — вопрос емкости решается умением двигать одновременно не одну, а несколько линий развития действия.

«Одноголосое» повествование Н. Погодина дает материал значительно больший, нежели может вместить фильм. Два года назад Н. Ф. Погодин ответил мне на это замечание: «Пусть режиссер что хочет, то и выбирает». В этом ответе было сознание того, что писатель дает кино больше, чем с него спрашивают. «Выбирать», однако, пришлось первому самому Н. Погодину.

Сценарий «Заключенные» был переработан им в пьесу «Аристократы», имевшую большой успех и обошедшую почти все сцены Советского союза. И если Н. Погодин не знал, сколько вмещается в фильм, то он совершенно точно знал, сколько вмещается в спектакль. Оказалось, что в трех с половиной часовой спектакль вмещается меньше, чем он вместил в сценарий фильма, предназначенного к демонстрации в полтора часа!

Пьеса не вобрала в себя всего написанного в сценарии. Мне пришлось видеть две основных московских постановки этой пьесы и две постановки периферийных. И всюду выпирал один органический дефект пьесы, — выдвинув на первый план Костю-капитана и Соньку, заслонив этими персонажами всех остальных, — автор не сумел показать, на чем же собственно произошла их перековка. При уплотнении материала — система деталей должна была быть заменена одним-двумя крупными столкновениями, а эти столкновения оказались, вынесенными за кулисы.

Сценарий в кино ставил Е. Червяков. Казалось, трудно придумать более удачное соединение. Лирический, темпераментный, он поставил две превосходных немых картины «Девушка с далекой реки» и «Мой сын». В «Заключенных» же надо было найти глубину и нарождающуюся теплоту человеческих взаимоотношений, суровость и лиричность природы и людей.

Совершенно естественно, что в кинофильм вместилось еще меньше, чем в театральный спектакль,

Сценарий, из которого можно сделать три фильма, не является реальным произведением, годным для постановки в кино. Если такой сценарий пускается в производство — это значит, что режиссеру, в пределах оговоренного сценарием материала, передоверяется право искать драматургию будущего фильма в процессе съемок и за монтажным столом. Это право было предоставлено Е. Червякову при постановке им его первого звукового фильма «Заключенные».

Е. Червяков снимал фильм дважды. В первый раз с одним коллективом актеров и во второй раз с другим. И через два года после начала работ он может выпустить фильм, который окажется не постановкой оригинального сценария (как это есть на самом деле), а инсценировкой популярной пьесы. Знание постановщиком реальной действительности, призванное обогатить авторский замысел, оказалось замененным подробным знакомством с театральным воплощением авторского произведения.

И пришлось отбирать так, чтобы основной поток событий остался для зрителя ясным, а это при желании постановщика сохранить всю широту охвата материала могло быть достигнуто лишь очищением фильма от деталей, от подробностей, от значительного числа мотивировок.

И режиссер пошел именно по этой линии. Погодин в сценарии много говорит о «великолепном карельском пейзаже», о просторах, о серебряных реках, об озерах и водопадах. Унылая природа, встречающая заключенных на первой странице сценария, разворачивается у Погодина дальше с удивительным богатством и яркостью. Но мы тщетно искали бы поэтизации карельской природы в фильме. Нет поэтизации, как нет и самой природы. В фильме налицо четыре натурных куска: железнодорожная станция, на которую приезжают заключенные, общий план работ (кстати, довольно невнятный), погоня с избиением Мити и эпизод Кости с Маргаритой Ивановной, читающей стихи, — вероятно снятый в павильоне.

Все остальное действие перенесено в павильон и, очевидно, по соображениям производственной экономии количество павильонов сокращено до минимума. Это привело к композиционной перестройке. Свобода, если хотите вольность, с которой Погодин выбирал место действия, оказались замененными очень жестокой производственной необходимостью. Отсюда, например, для мотивировки первой встречи капитана с Соней— Костя должен немедленно по приходе в барак потребовать привода к нему девушек.

Натянутость мотивировки первого появления Соньки усугубляется самим изображением этого появления. Сонька выходит в сопровождении двух гротесковых, гроссовских проституток. Они маршируют за ней как солдаты — экзотические, нереальные, страшные.

Не вместившись в фильм, большинство погодинских вторых персонажей стало фоном — массой. Погодинские характеристики оказались использованными только для отбора типажа. А так как целую роль, образ, доводимый до зрителя системой поступков и положений, оказалось необходимым довести при помощи одной только внешности, то и типаж этот оказался до крайности сгущенным. И в этом сгущении не к месту зазвучали традиции фильмов, полных блатной экзотики — «Чортова колеса» «фэксов» и «Катьки-бумажный ранет» Эрмлера и Иогансена.

Павильон в чрезмерном и не вытекающем из характера действия количестве, обилие диалогов опре-

---

[1] Сценарий «Заключенные» напечатан в журнале «Советское кино». Пьеса «Аристократы» вышла отдельным изданием (Цедрам, Москва, 1935). Это избавляет нас от необходимости излагать содержание сценария и пьесы и цитировать их, и позволяет отослать читателя к этим изданиям. Н. О.

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков.
Операторы М. Гиндин и Б. Петров. Мосфильм.
На фото: арт. Новиков в роли Мити

«ЗАКЛЮЧЕННЫЕ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссер Е. Червяков. Операторы М. Гиндин и Б. Петров. Мосфильм. На фото: засл. арт. М. Астангов в роли Кости-капитана и арт. В. Янукова в роли Соньки

делили театральное построение сцен, как, например, танец Макса на столе (артист Яншин), истерика Соньки у начальника и т. д. Этим очевидно объясняется и чрезвычайно малое количество крупных и первых планов, а, следовательно, и акцентов на состояние героев.

В то же самое время уничтожение персонажей второго плана привело к перестройке всей композиции произведения. Если у Погодина метод перековки вставал из многократного и разнообразного выявления основных жизненных устремлений действующих лиц, — то в фильме эта задача была переложена на плечи всего четырех персонажей: Кости-капитана (засл. арт. Астангов), Соньки (арт. В. Янукова), Боткина (арт. Г. Мичурин) и Садовского (арт. Тамарин). Образы чекистов-руководителей лагеря в фильме обеднены по сравнению с массой.

При этом надо помнить, что сокращение сценария более чем на две трети естественно разорвало нити повествования и скреплять их пришлось обстоятельными надписями, заменяющими целые эпизоды. Понятно, что эти надписи, объясняя действие, мало помогли развертыванию образов.

Погодин в сценарии показывает Костю-капитана человеком крупным и блестящим, изобретательным и умеющим вести за собой людей. Он работает точно и умно. «Костя тонко удивился на легкой гримасе бровей». «Капитан скромно ждет у лагерного управления. Какое лицо... Гравюра доброжелательности и смирения. Вдруг гравюра стала блатной мордой, но на мгновение...» Характеристик такого плана в сценарии неограниченное количество. К сожалению, они не использованы ни режиссером, ни актером. У Астангова только «блатная морда». Он только груб. В нем нет блеска, нет масштаба. И потому нет значительности.

Режиссер проникнут ироническим отношением к Маргарите Ивановне. Это его право. Но он пронизывает иронией отношение Кости-капитана к ней, и тогда несерьезна любовь капитана и недостоверен его «срыв» после отпора Маргариты Ивановны.

Астангов играет мелкого жулика. Ни о какой «гравюре доброжелательности и смирения» говорить не приходится. Увидев такое лицо, инстинктивно хватаешься за карман. Ни за летчика, ни за геолога его не примешь. Да и он себя в фильме за них всерьез не выдает. Вместе с его блеском и масштабом пропала и большая трудность его перековки. А это не замедлило весьма неблагоприятно сказаться на образах Громова и Начальника.

Став из именитого универсала мелким рецидивистом, Костя-капитан безусловно легче и правдоподобнее перестраивается, но эта легкость и делает все происходящее куда менее ценным и важным.

Сонька, наименее удавшийся Погодину образ — наибольшая актерская удача фильма. Мы вовсе не хотим сказать, что В. Януковой удалось создать образ исключительной силы и впечатляемости. Но, безусловно, Сонька в исполнении В. Януковой единственный персонаж, поступки которого правдивы и достоверны. Сонька не стала нам ни близкой, ни дорогой, ни интимно-знакомой. Но мы верим, что она такая, и мы понимаем, что с ней произошло, и в этом несомненная заслуга актрисы. Тем более, что сокращение сценария особенно сказывается на этой роли. Для характеристики приведем пример: по сценарию Костя-капитан приносит Соньке водку, но выпить ее не удается, так как ее зовут к начальнику. Возвратясь, она уже не может притти в прежнее состояние и водки не пьет. В фильме первая часть отсутствует, и она с водкой сталкивается впервые по возвращении от начальника. И ее отказ звучит скороспелым и неправдоподобным перерождением.

Еще хуже обстоит дело с инженерами. В сценарии у них сложная линия развития. Аристократизм Боткина не в состоянии задушить в нем стремления к живому творчеству, и на этом основана его перековка. Разбитый, оставшийся в полном одиночестве, Садовский замечает, что он непоправимо мельчает и остается вне жизни, и его движение к действительности и означает начало его перестройки.

В фильме от всего этого остались одни упоминания. Все жестоко сведено, многое выброшено. Садовский, лишенный столкновений с попами и кулаками, Боткин, лишенный инженерской среды и участия в саботаже, оба они без экспедиции за лесом, уместившейся в надписи, и без аврала, целиком вышедшего из фильма, оказываются без материала, на котором можно развернуть художественный образ.

А отсюда у Громова (засл. арт. Добронравов) и Начальника (засл. арт. Чабан) не оказалось драматической ситуации, обязательной для создания образа. Без борьбы с образно-конкретной, сопротивляющейся средой — Громов и Начальник поблекли.

Картина не имеет целостного, единого действенного стержня, хотя и показывает связный ряд событий и судеб, достаточно занимательных для того, чтобы смотреться зрителем. Е. Червяков проявил наличие безусловной изобразительной культуры немого кино в построении кадра, в целом ряде случаев глубокого и живописного. Но фильм Червякова выполняет задачи, в корне отличные и, на наш взгляд, гораздо более мелкие, чем те, что поставлены в сценарии. Н. Погодин сумел поставить и разрешить в искусстве тему большевистской перековки, а Е. Червяков экранизовал сюжет о перестройке преступников. А это, разумеется, не одно и то же, и после двухгодичной постановочной работы нам это кажется совершенно недостаточным результатом в общем квалифицированной работы режиссера.

Какие же выводы можно сделать из этой поучительной постановки? Их несколько.

Первый. — Сценарий должен вмещать не более и не менее одного фильма — только тогда автор может рассчитывать на полноценное воплощение своих образов и идей на экране.

Второй. — Проблема увеличения емкости сценария должна решаться за счет усвоения «многоголосой» системы сценарного письма, двигающего одновременно ряд линий. Здесь надо учиться у американцев.

Третий. — Режиссерская работа должна состоять в творческой реализации сценария, а не в отборе из него драматургии будущего фильма.

И четвертый. — Сокращение сценария может итти за счет отсечения ряда сюжетных линий и персонажей, а не путем его последовательного обеднения или изъятия большинства мотивировок.

Выдающийся талант Н. Погодина и квалификация Е. Червякова, надежда на их дальнейшую плодотворую совместную работу над этим фильмом заставляют нас эти выводы подчеркнуть.

РАБОТА НАД ЮБИЛЕЙНЫМ СЦЕНАРИЕМ

Н. КЛАДО

Киностудия Ленфильма получила сценарий о городе Комсомольске.

К этому времени режиссер Герасимов закончил картину «Семеро смелых». Темой своей следующей работы Герасимов выбрал героику строительства силами комсомольцев нового города на берегу Амура — города Комсомольска.

Сценарий Маркиной и Витухновского в том виде, в котором он был сдан, не удовлетворил ни студию, ни режиссера.

Но тему надо было осуществлять скорей. В 1937 г.— 12 июня исполняется пять лет со дня закладки города Комсомольска, в том же году исполняется пятнадцать лет советизации Дальневосточного края и, наконец, 1937 г. дата, к которой готовятся все работники искусства — 20 лет Октябрьской революции.

Дирекция направила на место будущих съемок бригаду, в которую вошли и режиссер и сценаристы с заданием дополнительно изучить материал, осмотреть места съемок и коренным образом переработать сценарий. На все это оставалось около двух месяцев.

Недостатки сценария заключались в его описательности и статичности. Статичен был сценарий по смыслу и существу, так как внешней динамики и быстрых движений в нем было с избытком. Да и образы, как будто, двигались, изменялись. Так, ряд эпизодических лиц на протяжении полустраницы становился из прогульщиков сознательными (Влас. и др.).

Может быть, против воли авторов, сценарий говорил, главным образом, о хулигане Буценко, вредителе Сергее и по разным поводам передавал и песни на разных языках народов Советского Союза.

Словом, в сценарии отсутствовала единая установка, определяющая построение сюжета, систему образов и отбор событий и фактов действительности. Весь сюжет держался на трех событиях.

Первое — придуманное авторами: комсомолка Наташа приезжает к мужу Владимиру в город Комсомольск на стройку. Тот, разочарованный прозой строительной жизни, прогоняет ее обратно. Она остается работать в городе. И несмотря на то, что он ее бьет, ругает, несмотря на то, что он помогает врагу, — Наташа все же любит его и все ему прощает. Лишь в конце, в самой финальной сцене, она его арестует за скрытие классового врага.

Второе событие — слегка измененный жизненный факт. Это — поджог склада горючего, парализующий работу на стройке.

Третье событие — факт, взятый из героического прошлого дней стройки. Это изобретенный комсомольцами наливной канал по Амуру для сплава леса зимой.

Эта сюжетная схема, лежавшая в основе имевшегося сценария, почти не изменилась и в результате переделок вошла в его последний вариант. Но постепенно она теряла свое значение, отходя на второй план, сохраняя лишь служебную цементирующую функцию.

Интересен путь создания из этой схемы полноценного реалистического сценария.

Предстояло в два месяца объездить все места будущих съемок на Дальнем Востоке, изучить материал и сделать сценарий.

Картина о сегодняшнем Дальнем Востоке должна в увлекательной сюжетной форме передать всю романтику работы в этом крае, рассказать о постройке молодежью нового замечательного города. Причем это должен быть не описательный очерк, а именно, увлекательный роман, заражающий всех желанием принять участие в стройке города, вызывающий стремление ехать работать в этот чудесный край.

Романтика труда, борьбы за создание нового чудесного города — вот что должна показать картина.

Эта картина, осуществляемая к двадцатилетию Октябрьской революции, будет единственной о стройке— столь характерном явлении для нашей страны. Хотя картина и говорит о прошлых годах, но выходя после X съезда комсомола, она должна показать в зачатке сегодняшний стиль работы комсомольских организаций, введенный теперь в программу действий. Картина должна быть современной.

Трудности переработки сценария, посвященного столь ответственной теме были очень велики. Предстояло создать образ целой стройки, большого массива людей, целого города — коллективный образ, очень сложный и многообразный. В сценарии, действие которого происходит на Дальнем Востоке, надо было показать и врага.

Надо было в кратчайший срок собрать материал у сотен людей. Времени на индивидуальные опросы почти не оставалось. Надо было заставить этих людей почувствовать сценарий своим и отнестись к нему горячо. Ничего нет нелепей, как собрание, где после первых слов председателя всем присутствующим предлагается рассказать о своей жизни и поговорить о том, что они хотели бы видеть в картине. Испытанные способы нам не годились.

Метод работы был определен иной. С собой мы взяли картину «Семеро смелых», сделанную Герасимовым, в которой играли актеры, намеченные исполнять главные роли и в «Комсомольске».

В поезде бригадой на основе сценария была сочинена новая схема — вернее сюжетная новелла. Вот ее краткое содержание.

Комсомольцы, мобилизованные на стройку, едут на Дальний Восток. С ними едет Наташа к своему мужу. По пути, убив комсомольца, только что попрощавшегося с невестой, и забрав его документы, садится в тот же поезд диверсант — Сергей. Диверсант этот представляет собой тренированный тип классового врага, юноши, воспитанного белогвардейщиной в эмиграции.

В Комсомольске Наташа застает раздраженного Владимира, своего мужа, недовольного существующим порядком на стройке. Он — квалифицированный монтер — принужден работать на черной физической работе. Владимир отправляет Наташу обратно. Она все же решает остаться.

Наташа — единственная женщина во всем Комсомольске. Работой по улучшению культурно-бытового обслуживания комсомольцев она создает себе авторитет и вырастает в героиню. Попутно идет линия диверсанта, и показывается его метод маскировки и подготовки к диверсионному акту. Конфликт возникает у него с Наташей. Наконец, ему удается уговорить трех комсомольцев бежать из города при помощи агента его хозяев — старика нанайца. Пользуясь их бегством, он поджигает склады горючего, и подозрение падает на беглецов. Отсутствие горючего заставляет прибегнуть к наливному каналу, чтобы доставлять лес с противоположного берега. В конце Наташа, с помощью молодого нанайца Кили, разоблачает Сергея и передает его в руки НКВД.

Эта новелла дополнялась отдельными деталями и эпизодами. Сюжет в ней был направлен на раскрытие поведения Сергея, конфликта между Наташей и Владимиром, завершившегося примирением после рождения Наташей ребенка.

Эта новелла рассказывалась на пробу наиболее интересным из ехавших в вагоне (путь—9 дней) соседям, и тут же выяснялась нелогичность отдельных положений, которые здесь же заменялись.

В этой новелле много было абстрактного и неверного. Например, во всем Комсомольске, по сюжетной схеме,

была только одна женщина — Наташа; это по замыслу должно было поднимать ее образ на большую высоту.

Все герои по качествам были схожи. Таковы были и обстоятельства и события.

В дальнейшем в городах Дальневосточного края, где побывала бригада, собраниям актива комсомола и интересующих нас людей показывалась картина «Семеро смелых» и рассказывалась сюжетная новелла.

Эффект был значителен. Картина вызвала у всех горячий отклик, а новелла — резкие и горячие возражения. Каждый из выступавших говорил, что сюжет увлекателен и интересен, но не создает правильного представления о комсомольцах.

Город в этой схеме пропадал. Пропадали и положительные типы комсомольцев и их работа. Одинокий героизм женщина звучал фальшиво. Тип Владимира не понравился никому. Почему она полюбила этого слюнтяя—был обычный вопрос, — а мы думали, она выйдет замуж за секретаря! Общее недоумение вызвало то, что авторы изобразили ее единственной женщиной во всем городе.

— Нас приехало в 1932 году 50 девушек — говорили старожилы.

Тут очень остро был подмечен порок сценария и сюжетной схемы, придающий исключительность всем изображенным людям и событиям.

— Если бы такая хорошая женщина, как Наташа, нам, уже бывшим здесь, помогала — это бы ее возвеличило. А если она одна, так тут никаких качеств не нужно, чтобы героиней прозвали,—очень веско говорили слушатели.

Резкие нападки вызвало также отсутствие в сценарии развернутого образа партийного руководителя.

Так как на этих обсуждениях присутствовали комсомольцы, приехавшие с первой партией мобилизованных в 1932 году, первые секретари, первые активисты, рабкоры, стахановцы, то они, невольно опровергая положения сценария, выставляли свои, рассказывая факты из жизни, но уже не вразброд обмениваясь впечатлениями по любому поводу, а предлагали факты и случаи героических дней, подходившие к основной сюжетной схеме и развивающие ее.

И что не менее интересно — находились такие, которые развивали свои предложения, опираясь на виденных в «Семеро смелых» актеров, — вот для такого-то актера вам эпизод, — он его здорово сыграет, или введите такую-то роль, — ее может исполнить такой-то ваш актер.

Большинство выступавших приняли творческое участие в создании сценария, придумывая часто даже реплики. На одном из первых же собраний (в Хабаровске) бывший секретарь комитета комсомола г. Комсомольска Шевтелевич в ответ на вопросы авторов о том, как показать партруководство, — так живо и интересно рассказал о бывшем партизане, сейчас являющимся партийным руководителем, найдя ему место в экспозиции вещи,— что этот образ был моментально принят и включен в сценарий.

И от обсуждения к обсуждению схема росла, ширилась и изменялась, наполняясь новыми эпизодами, предлагаемыми на читках, освобождаясь от правильно указанных недостатков.

Такой рост сценария изо дня в день на глазах у обсуждавших стимулировал их творческое участие в этой работе. Были комсомольцы, которые приходили на три совещания, проводимые в разных аудиториях.

Из Хабаровска мы поехали в Комсомольск. И тут выяснилось, что предупреждение сценаристов и многих ме-

---

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Эскиз художника засл. деят. иск. Е. Эней. Режиссеры Л. Трауберг и Г. Козинцев. Ленфильм

«ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ». Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото: арт. Н. Дорохин в роли Петра и арт. И. Пельцер в роли Захаркина

стных работников о том, что там еще нечего смотреть,— неверно.

Строящийся город объяснил нам много непонятных перед тем вещей: у нас были в Комсомольске очень интересные встречи с начальником строительства Ждановым, с Голяновым, с стахановцем Смородовым и др.

Начальник строительства Жданов повез нас по городу. Чудесная перспектива будущего индустриального центра Дальневосточного края открылась перед нами. Город ожил и стал понятен и близок. Мы ходили по мусорным кучам и задворкам, но видели планировку будущих проспектов вместо хаоса, поразившего нас в первые дни.

Все яснее вырисовывались тема и установка вещи. На совещаниях старых комсомольцев города, в беседах с нами на их квартирах, в нескольких особенно интересных совещаниях девушек, приехавших в первом году, совещаниях, состоявшихся у них на квартире, в доме старых комсомольцев на Брусчатке, — мы узнали запросы сегодняшнего населения и основное в их жизни.

На совещании городского партактива и встречах с руководителями строительства мы уяснили себе перспективу города.

И так как схема зачитывалась и тем и другим, то поправки, вносимые ими, охватывали все стороны жизни Комсомольска.

Стало понятно, что вся история создания города — это история борьбы за различные участки строительства судостроительного завода.

Сначала корчовка площадки, затем рытье котлованов, рубка леса, возведение эллингов и цехов, сооружение ТЭЦ и РЭЦ и жилищных массивов и т. д.

Быт строителей города определялся именно отличиями этих этапов стройки. Этим определялась их экономика, жилище, питание, запросы, состав. Ни один человек на стройке не жил вне зависимости от завода, состояния строительства. Основным была борьба героических создателей Комсомольска за производственные показатели, — когда монтеры шли рубить лес, а лесорубы копать землю. Основным на протяжении всех пяти лет была борьба за оседание строителей в городе.

Стройка завода и жилых домов, создание населения будущего города, борьба за лучшие культурные условия, за создание своего поколения — вот главное в истории Комсомольска.

Все это коллектив обязан был показать в сценарии.

Теперь, располагая всем материалом, можно было приступать к написанию сценария.

Годилась ли придуманная схема для нового сценария? И да и нет.

Большая часть ее могла сохраниться как путь развития отдельных внутренних линий.

Внешняя основа столкновений, конфликт вещи, завязка, катастрофа и развязка оставались теми же, но возникали они по иным причинам и создавались другими людьми.

Становилось совершенно понятно, что развивать сюжет по личным взаимоотношениям Наташи и Владимира — неверно. Это второстепенная линия, раскрывающаяся попутно с общей темой.

Строить сюжет по линии раскрытия поведения маскирующегося врага Сергея — тоже неверно, так как правильно нам указали, — главное это Комсомольск, а диверсия—это лишь частный эпизод из жизни города, серьезный, важный, но эпизод. И вся линия Сергея отошла на третий план, стушевалась до того момента, когда линия диверсии сталкивается с общей сюжетикой вещи — с жизнью города.

Все эти линии — есть линии развития образов, раскрывающихся в течении сюжета.

Что же основное? Что главное?

Здесь пришлось столкнуться с основными трудностями.

Сценарий показывает рождение в тайге индустриального города с большим населением — старым, молодым и новым народившимся поколением. Каждая часть — это этап рождения города. По частям от корчовки через постройку эллинга к спуску первого судна, продукции созданного завода, вырос город, а с ним и люди, выстроившие его, в образах и событиях жизни которых раскрывались этапы постройки города

Это особенно ясно на примере Владимира — мужа Наташи. Владимир с первых же частей типичен для первых лет стройки города. Это специалист, использованный на черной работе, из-за отсутствия работы по специальности. Он протестует. Он индивидуалист. В этом его отличительная черта. В городе достраивают РЭЦ, и Владимир уже опять монтер; его жизнь меняется, он обретает полный голос, и к концу картины выходит на первое место, оправдывая любовь к себе Наташи. Вот так он вырос вместе с городом.

Мотя — физически сильная девушка, лучшая бригадирша на корчовке. Но корчовка приходит к концу, и Мотя, предчувствуя это и не желая отстать от роста города, учится, с тетрадкой и книгой проводя вечера, учится у Наташи работать на бетоне, приобретает специальность, нужную городу.

Обратный пример. Буценко. Самый лихой кавалер первых дней стройки. Кумир слабовольных парней. Он чувствует, как с ростом города растут культурно и развиваются люди, как он теряет свое влияние на них и превращается в врага.

Я нарочно привожу примеры неосновных персонажей. Но разве развитием биографий кого-либо из них завер-

«ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ». Сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. На фото: арт. С. Вячеслов в роли Алексея и арт. Ковалевский в роли офицера

шается картина? Что же случилось в последней части с Наташей, Левкой, Владимиром, Мотей, что позволило бы авторам закончить повести о их жизни? — Почти ничего.

Но город, в основном, построен. И потому картина кончается спуском на воду первого парохода.

Дальше показывать нечего — остальное будет лишь перечислением достижений. То же с событиями. События берутся лишь характерные для этапов стройки. Но характерные не собирательно-абстрагированные, а в своем индивидуальном проявлении.

Например, ссора Наташи с мужем — это конфликт индивидуальный и не типический, но по смыслу своему он — результат типических обстоятельств, создавшихся в городе.

Приезд Наташи на пароходе, приход лыжников, заплыв, приезд нанайцев — все это частные события, выражающие типичное. Дойти до всего этого было не легко. Возвращаясь из Комсомольска на пароходе, переживая большую внутреннюю борьбу, коллектив заново сделал весь сценарий, придумал все эпизоды. Дальше оставалось лишь его пространно записать, что и было сделано во Владивостоке и в поезде на обратном пути.

Тут очень важно следующее. На всех читках авторы взывали — расскажите, что может делать Наташа, в чем может заключаться ее культурная работа? И в ответ слышали лишь робкие советы — стенгазету делать может, агитбригаду организовать и т. д.

Героиня картины Наташа висела в воздухе.

А тут же, оживляясь, рассказывая о жизни своей бригады девушек, старые комсомолки сообщали массу интересного.

Лишь когда на основе опыта всех бесед мы отказались от предвзятой идеи изобразить Наташу как единственную женщину в городе — ей сразу нашлось живое конкретное дело в женской бригаде: ее образ опустился на землю и стал «работать» на основную тему. Тут создались, по-моему, лучшие сцены сценария — в бараке и др.

Так, действительность, жизнь, активно вмешиваясь в творческий процесс, вывела его на правильную дорогу.

Стахановец Алексей Смородов, о котором нам говорили, что он кроме топора ничего не знает, оказался одним из самых интересных людей. Он вошел в сценарий под именем Смородина, — совершенно не существовавший ранее образ, возникший в процессе изучения материала на месте.

Каменщица Новопашенная—старая комсомолка—выросла в сценарии в Мотю, представляя типичную категорию комсомолок первых лет стройки.

Почти законченный сценарий по возвращении в Хабаровск мы прочли секретарю Краевого комитета партии Верному, завкультпросу Крайкома Никонову, секретарям Крайкома комсомола — Листовскому и Чернявскому и предкрайисполкома Крутову.

Во время этих бесед обсуждались наши установки и сюжет.

Так, режиссер и сценаристы во время кратковременной поездки в Комсомольск на Амуре, близко ознакомившись с материалом, с людьми, сумев поймать основные звенья, преодолели недостатки первых вариантов сценария.

Сценарий был привезен в студию, и сейчас по нему начинают ставить картину, включенную в список кинопроизведений, готовящихся к 20-летнему юбилею Октябрьской революции.

Такой режим времени заставил отказаться от обычного метода написания сценария по записям материала, занесенным в книжку. У нас сами участники событий, отраженных в сценарии, участвовали в его создании, постоянно корректируя и дополняя придуманные эпизоды.

Это придало сценарию жизненное дыхание.

Думается, что подобный опыт написания сценария и организации сбора материала небесполезен и небезынтересен для творческой общественности.

ТЕМА „ОГНЕЙ ГОРОДА“

С. ГИНЗБУРГ

Фильмы Чаплина для большинства наших зрителей, выросших после Октября, являются фильмами историческими. Человеческие взаимоотношения, раскрытые в этих фильмах, эмоции их героев незнакомы советским зрителям. Незнаком им весь комплекс переживаний забитого, обездоленного человека: горечь от ощущения своей социальной неполноценности, боль, вызываемая постоянными унижениями, сознание безвыходности своего положения.

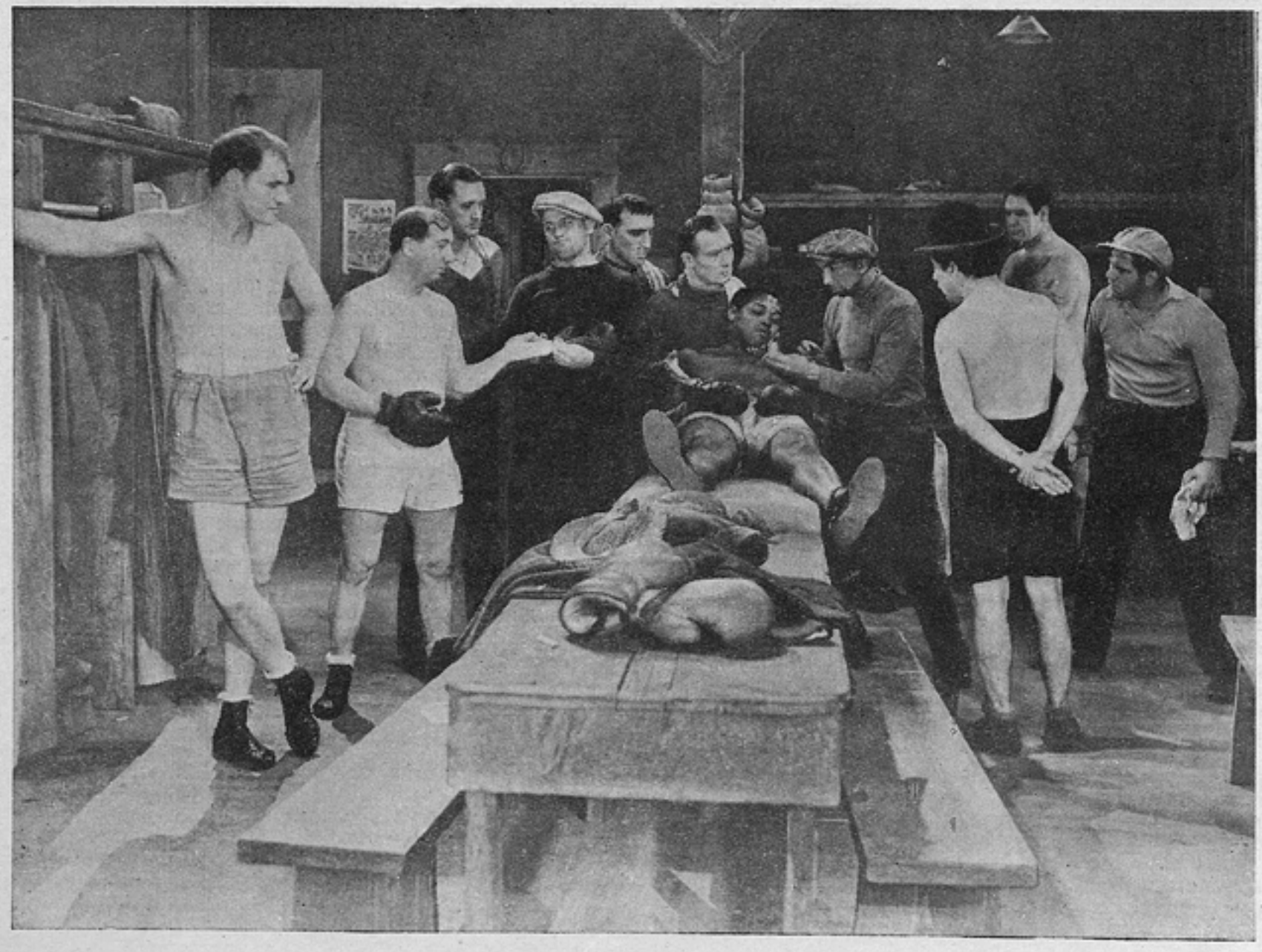
Не пришлось нашему советскому зрителю испытать условия, порождающие эти ощущения обездоленных людей: погоню за куском хлеба, доведенную до крайней изощренности эксплоатацию, действие всех писаных и неписаных законов буржуазного общества, которые делают безвыходным положение человека, принадлежащего к социальным низам.

Последний фильм Чаплина «Новые времена»,—самое зрелое произведение художника, воспроизводит механизм человеческого угнетения в капиталистическом обществе с такой силой и выразительностью, которой мы не видели до сих пор ни в одном произведении искусства. «Джунгли» чикагских боен, показанные Синклером, «Железная пята» Джека Лондона, «Еврейская беднота» Майкла Голда бледнеют перед изображением капиталистического города, созданного Чаплиным в «Новых временах». Человек, беззащитный и одинокий, противопоставлен в фильме всей системе эксплоатации, созданной капитализмом, всей системе притеснения, созданной его законами.

У нас часто пытаются доказывать, что конец фильма «Новые времена» мажорен и оптимистичен. Единственным доказательством в пользу этого утверждения является надпись в конце фильма, надпись, противоречащая всему его содержанию. Подобное утверждение абсолютно неверно. Путь Чарли из «Новых времен» ве-

---

«ОГНИ ГОРОДА» Чарли Чаплин



дет не к революции, а к босячеству. «Новые времена» показывают, как деклассируется пролетарий, мучительно борющийся за свое оседлое существование, за свое право на работу. В конце фильма он уже бродяга, он приходит к тому образу жизни, по которому знаем мы его во всех остальных фильмах Чаплина. В «Новых временах» рассказана предистория того Чарли, которого мы знаем по «Пилигриму», «Малышу», «Золотой лихорадке», «Цирку» и «Огням города». Перед ним открывается жизнь бродяги, перед его девушкой путь к проституции и исправительным тюрьмам. В биографии чаплиновского героя «Новые времена» являются первым, а не последним этапом.

Порядок остальных фильмов, как этапов биографии героя, — установить уже невозможно, да и едва ли нужно. Все остальные фильмы рассказывают эпизоды из однообразной жизни бродяги, и порядок их не имеет значения. Они не имеют ни завязки, ни развязки. Только к двум из них—к «Малышу» и «Золотой лихорадке» Чаплин приделал благополучные и фальшивые концы, идя навстречу требованиям своего зрителя. Действительный же конец может быть только один — смерть под забором или тюрьма.

«Огни города» — один из эпизодов этой биографии бродяги,— пожалуй, самый трогательный и волнующий эпизод.

Фильм «Огни города» значительно менее емок и содержателен, чем «Новые времена». В самом деле сюжет его банален и мелодраматичен. История любви жалкого бродяги и слепой девушки, цветочницы, принимающей его за миллионера, может показаться перепевом забытых слезливых мелодрам, вызывающих у зрителя лишь недоверие и раздражение. Но, странное дело, история эта, рассказанная Чаплиным, не только не раздражает своей очевидной неправдоподобностью, она волнует. Мелодрама звучит как трагедия. Это происходит потому, что в фильме существенно не развитие сюжета, являющееся основным во всякой мелодраме, в фильме сюжет не развивается плавно и непрерывно, здесь он отступает на второй план. Зритель интересуется не тем, что случится, его волнует то, что происходит.

Фильм членится на эпизоды, лишь внешне объединенные мелодраматическим сюжетом. И в каждом из этих эпизодов Чаплин с предельной силой и выразительностью раскрывает перед нами мучительные переживания обездоленного человека.

Подобно «Новым временам», «Огни города» имеют эпиграф, обобщающий основную мысль фильма.

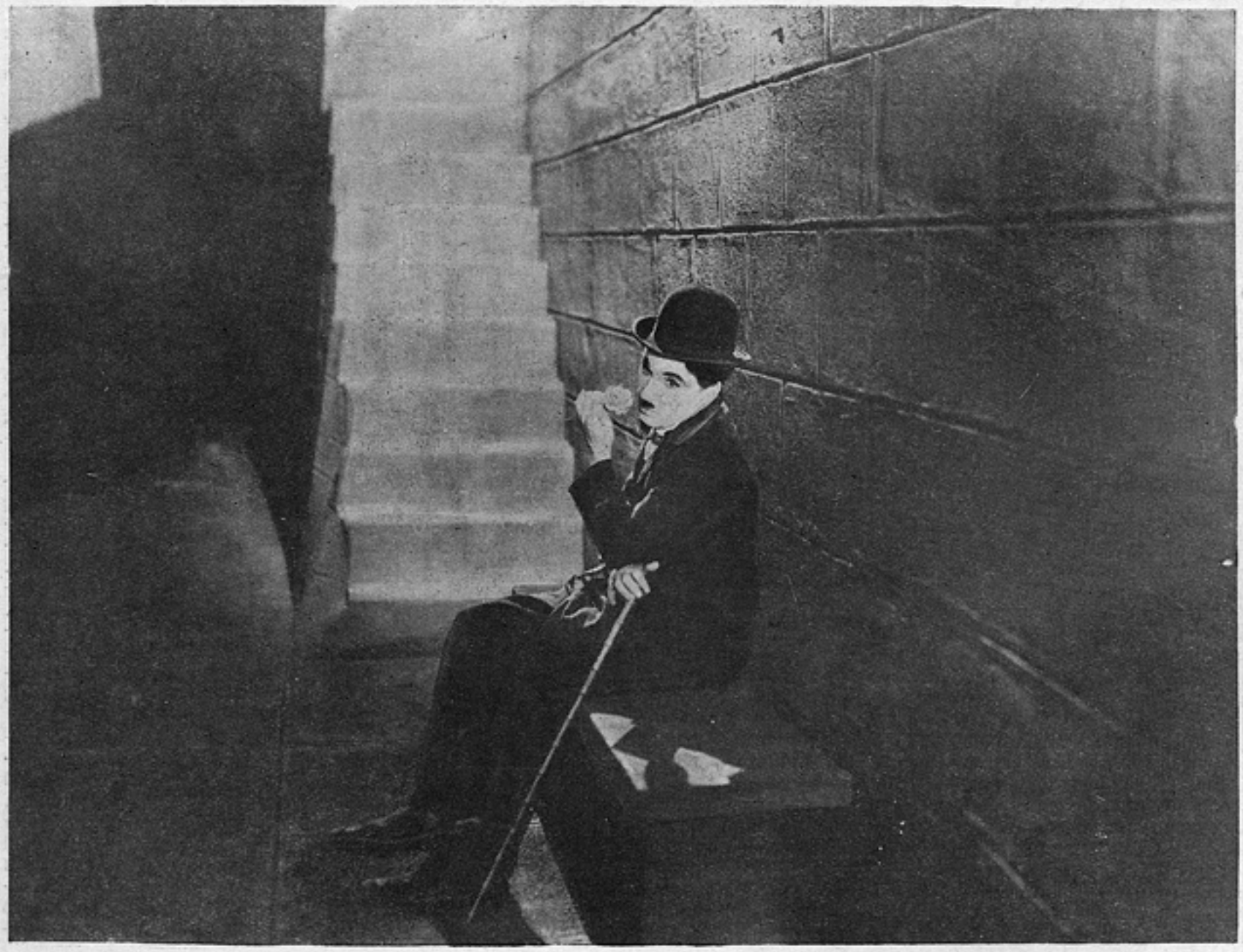
В «Новых временах» эпиграфом служит первый кадр с мечущимся в загоне стадом овец, сразу сменяемый кадром, заполненным толпами людей, стремящихся на завод.

В «Огнях города» таким эпиграфом является также первый эпизод— открытие памятника процветания. Эпизод этот — вне сюжета фильма. В нем сконденсирована его идея и символичность его всячески подчеркнута автором.

После торжественных, эффектно спародированных речей стягивается завеса с памятника. И вот на коленях громадной статуи, изображающей изобилие и всеобщее благосостояние, оказывается жалкая фигурка бродяги, нашедшего там ночлег. Изгнанный оттуда, Чарли повисает на мече другой фигуры, очевидно, означающей государственный аппарат, стоящий на страже процве-

---

«ОГНИ ГОРОДА» **Чарли Чаплин**



тания. Символика обнажена, совмещена с гротеском, она подчеркивает классовые контрасы капиталистического общества.

Весь фильм, за исключением служащего эпиграфом гротескового эпизода, напоен нежным лирическим чувством, возникшим у отверженных людей. Материал действительности, привлеченный Чацлиным в „Огни города", отобран им только для раскрытия этой темы и раскрытия через нее романтизированных и опоэтизированных образов фильма.

Больше того. Чаплин характером музыкального сопровождени указывает зрителю, что тема любви является основной в «Огнях города». Если вся музыка в фильме имеет явно иллюстративный характер и низведена до уровня акомпанимента, то в одном случае Чаплин отказывается от такой ее подачи. Есть в фильме музыкальный лейтмотив, проходящий через него от начала до конца. Он имеет уже не иллюстративную, а драматургическую функцию. Это мелодия забытой французской песенки, которая обязательно возникает в лирических сценах встречи бродяги с цветочницей, которая указывает зрителю на мысли и переживания бродяги, являясь своеобразным музыкальным подтекстом роли Чаплина. И когда возникает эта песенка, зритель чувствует, понимает мысли бродяги, которые нельзя выразить ни звучащим словом (полностью отсутствующим в фильме), ни надписью, ни даже жестом такого непревзойденного мимического актера, как Чаплин.

Счастье, о котором мечтают маленькие люди, неверно и недоступно, как недоступен в трезвом виде сумасбродный миллионер, друг Чарли. И несмотря на это, настойчива борьба маленького человека за счастье, ускользающее из рук. Эпизоды этой борьбы в «Огнях города» полны трагической силы.

Образ Чарли в фильме поставлен на котурны. Это трагический герой. Он не сломлен несчастьями и неудачами. Он горд и самолюбив, хотя ради любимой девушки униженно целует руку богача. Он робок, но с какой энергией он боксирует для того, чтобы достать денег и уплатить за квартиру своей возлюбленной.

Есть в этом образе обездоленного поэзия и чистота чувств, которые нас поневоле пленяют. И центральные эпизоды фильма, раскрывающие нам этого человека во всем его несчастьи и душевном величии, буквально потрясают зрителя. Это — сцена бокса, сцена получения денег у миллионера и финальная сцена фильма. Здесь человеческие переживания переданы с такой впечатляющей силой, с такой точностью и ущербной страстностью, которыми не обладал в искусстве ни один художник после Достоевского.

Достоевского мы упомянули не случайно. Образ маленького человека романтизирован Чаплиным и поставлен на пьедестал. И творчество Чаплина напоминает нам творчество молодого Достоевского, до такой степени пропитано оно любовью к униженным и оскорбленным.

Чаплин хочет воспитать любовь к забитому и униженному человеку. Он требует признания его человеческого достоинства. Эту задачу в той или иной степени он ставит перед собой в каждом своем фильме, включая и последний — «Новые времена». Исключительно ей посвящены «Огни города». Понимает ее Чаплин так же, как и всякий другой буржуазный гуманист. Причины страдания маленького человека его не занимают, он полагает, что они извечны, неустранимы, как неустранимы, по мнению всякого буржуазного гуманиста, причины человеческого неравенства. Задача, поставленная перед собой Чаплиным, несравненно более скромна. Чаплин лишь показывает страдания, призывает к сочувствию, доказывает моральное величие страдающего человека.

Слишком грубым и «материалистичным» кажется ему даже в его предпоследней работе показ непосредственных причин страданий его героя в капиталистическом обществе. И в этом он сходится с ранним Достоевским. Он не только не критикует эксплоататорскую сущность общества, он вычеркивает из своего фильма всякий намек на эксплоатацию. Он лишь протестует против моральной несправедливости, против презрения к малым сим, требует признания права маленького человека на сочувствие.

Именно поэтому для «Огней города» он выбрал наиболее «нейтральную», «аполитичную» тему, поднятую им на трагическую высоту, тему неудовлетворенной любви ущемленных людей, «подонков» общества — бродяги и слепой цветочницы.

Итак образы раскрываются через тему любви, через тонкие, интимные переживания героев. Любовь эта, любовь обездоленных построена на шатком фундаменте лжи. Отверженного никто не полюбит. Пария и бродягу может полюбить лишь слепой — слишком он смешон и жалок. И вот поэтому все свои взаимоотношения с цветочницей с самого начала бродяга строит на сознательном обмане. Он лжет, зная, что ложь раскроется и он станет еще несчастнее, зная, что ложь принесет горе и страдания его возлюбленной. Но он может только украсть у жизни счастье, зная, что придется жестоко расплачиваться. В этом идея вещи; это определяет сюжет, лежащий в ее основе, трагический, а не мелодраматический,—как это может показаться сюжет.

Мелодраматичность „Огней города" внешняя, мнимая. Ложь, на которой построены отношения бродяги и цветочницы и которая внезапно раскрывается, случайность, на которой основана дружба бродяги с миллионером, сплетение исключительных обстоятельств, делающее возможной бюбовь,—сложная и изобилующая эффектами фабула, все это не имеет самодовлеющего значения, Значение всех этих постоянных элементов мелодрамы здесь чисто служебное. Зрителя интерисует не то. что случится. а ведь интерес зрителя к мелодраме почти исчерпывается сюжетом. Зрителя интерисует, что происходит, зрителя волнуют душевные переживания героев.

Внешне мелодраматический и неправдоподобный сюжет фильма не служит подобно некоторым комическим эпизодам, как например, сцена званого вечера у миллионера, задаче развлечения зрителя. Тема определяет такое построение сюжета. Только стечение исключительных обстоятельств допускает расцвет этой любви. Не было бы их — она бы заглохла при своем зарождении. Любовь отверженных может развиваться лишь мелодраматически. Ей помогает случай, ее цементирует ложь. Но удачи сменяются неудачами, ложь раскрывается. И вот, трагически неизбежен тот конец, который мы видим в фильме.

Фильм сюжетно незакончен. Зрителю предоставляется самому найти конец. Неисправимый пошляк может придумать конец трогательный и благополучный: цветочница выходит замуж за бродягу, и они счастливо живут, торгуя цветами. Зритель, обладающий большей серьезностью и здравым смыслом, увидит противоположный конец. Но ведь дело не в этом, не в завершении мелодраматического сюжета. Тема исчерпывается тогда, когда сюжет еще не завершен. Чаплин обрывает действие фильма, как раз в тот момент, когда тема его оказывается исчерпанной, когда шаткое здание лжи, на котором построены отношения бродяги и цветочницы, рушится, ибо оно должно было рухнуть; когда бродяга становится по прежнему одиноким и остается один в большом городе, окруженный мальчишками, обстреливающими его горохом из духовых ружей.

Итак, счастье недостижимо, невозможно.

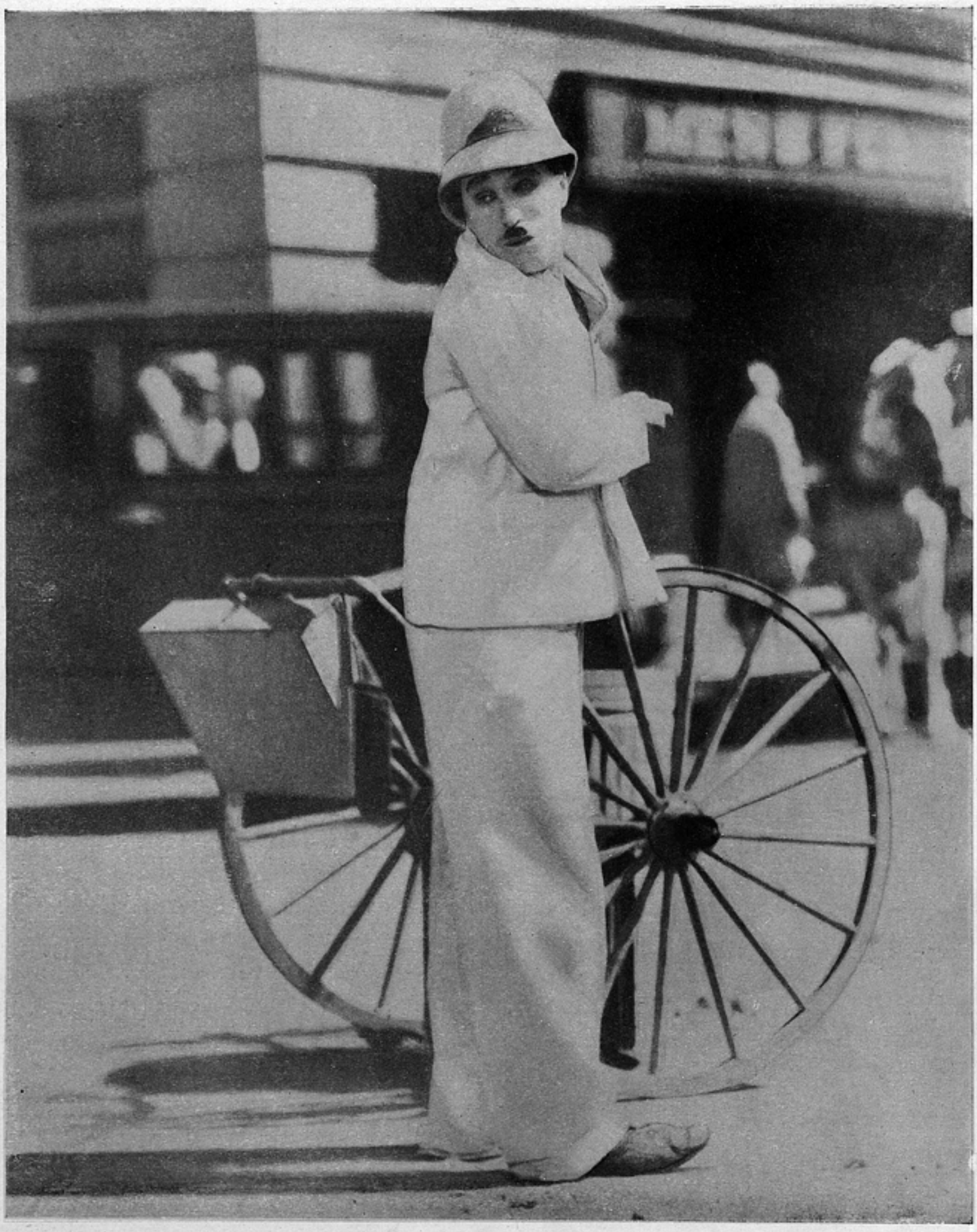
А какой мужественной и героической была борьба за это счастье! Постоянная мучительная и необходимая ложь. Постоянное изворачивание и погоня за деньгами. Постоянная борьба, постоянные унижения. Только неповторимый талант актера мог создать такие страшные и суровые эпизоды отчаянной и безнадежной борьбы за счастье. Только слепота и ограниченность замечательного художника не позволила ему увидеть истинных причин трагической безнадежности, обреченности этой борьбы.

Отсюда в творчестве Чаплина постоянно переплетаются правда и ложь. Правдиво и искренно творчество Чаплина в изображении маленького человека и его страданий. Лживо оно тем, что Чаплин утверждает всеми своими произведениями, что никто не виноват в той социальной несправедливости, которая царит на 5/6 земного шара, что несправедливость, горе, страдания извечны.

«Ничто нас так не утешает в наших несчастьях, как созерцание чужих несчастий», — писал старинный моралист де-Ларошфуко. Эти слова знаменитого острослова XVII века Чаплин превратил в свой творческий лозунг. Ощущением безысходности наполнено его творчество. Человечество несчастно, — вот что доказывает каждым своим филь-

«ОГНИ ГОРОДА»

Чарли Чаплин и арт. В. Черрил в роли слепой девушки



«ОГНИ ГОРОДА» Чарли Чаплин

мом Чаплин. И несчастен не только бедный и обездоленный герой Чаплина, неудачник и вечный бродяга,—несчастно все человечество. Несчастен сумасброд-миллионер, стремящийся покончить жизнь самоубийством и пьянствующий для того, чтобы забыться. Разве виновен он в том горе и унижении, которое доставляет он бедному Чарли? А его камердинер, который столь методически преследует Чарли? Он ведь охраняет своего хозяина от беспутных друзей. Домовладелица, грозящая выселением бедной слепой цветочнице, должна получить свои деньги за квартиру. А боксер, избивающий Чарли на ринге, честно зарабатывает свою премию. Если перед ним была бы возможность выбора, он бы возможно стал не боксером, а садовником.

Вывод, к которому приходит Чаплин? Человечество несчастно. Несчастен рабочий у конвейера, по по-своему несчастен и миллионер, который эксплоатирует этого рабочего. Та общественная система, которая существует на 5/6 земного шара и которую, по мнению Чаплина, нельзя изменить, приносит несчастья всему человечеству. Бедняк, который не разгибает спины у конвейера в предприятии, который всю жизнь бьется в поисках куска хлеба, может утешиться чужими несчастьями. Классовой борьбы, эксплоатации человека человеком, по мнению Чаплина, нет. То, что видит наш зритель в «Новых временах», ведь разительно отличается от того, что хотел вложить в фильм Чаплин. А ведь в «Огнях города» Чаплин не решился показать и сотой доли того, что он развернул перед зрителями в своей последней картине.

Вот за это, за эту сознательную или бессознательную ложь художника, за рабскую его философию признает Чаплина буржуазный зритель, восхваляет его буржуазная критика, видящая в нем апостола нового гуманизма. Мы же принимаем творчество этого художника с оговорками. Мы ценим Чаплина-художника, правдиво и глубоко показывающего страдания трудящегося человечества, и мы отметаем его философию, рабскую и лживую, оправдывающую эти страдания и доказывающую их неизбежность.

«ОГНИ ГОРОДА» **Чарли Чаплин**

ЧЕЛОВЕК, ДЕЛАЮЩИЙ ЧУДЕСА

Изумительные приключения Джорджа Мак Уиртера Фотерингея и его сверхъестественных сил

Литературный сценарий

Г. ДЖ. УЭЛЛС

В сценарии „Человек, делающий чудеса" Уэллс хотел осудить человечество. Действие происходит в английском заштатном городке с самым обыкновенным человеком Фотерингеем. «Божеством» этот человек выбран потому, что он ничем от всех других людей не отличается. Этому человеку дана невероятная власть изменять мир, поглощать пространство, приводить в движение массивы, а он боится пробуждения собственных желаний, не имеет воображения и мечтает лишь о применении своего чудесного дара для выступления в мюзик-холлах...

Все живут томительно, нудно, бездарно и скучно. Ни порыв, ни воображение не пробиваются сквозь эту болотную тишь. Все в один голос твердят о силе инерции, и само устройство солнечной системы — подтверждает Уэллс — устанавливает непоколебимость инерции. Выход? Столетия собирания „золотых крупиц". Люди сами отказываются от силы и счастья— будем ждать годы и столетия,— говорит Уэллс своим эпилогом сценария.

Сила логики художественного произведения, сила убедительности реалистически выраженной правды отбрасывает в сторону те выводы, которые от себя приписал автор. И грусть „божественных сил", и слова о „всем человечестве", похожем на Фотерингея — не убеждают. Маленький город — выражает только английскую провинцию. И приказчики, и провинциальные банкиры, лавочники и проповедники, трактирщики и полицейские выражают только консервативную мелкую буржуазию. И у нее действительно нет воображения, нет мечты, нет разума, а есть только сила инерции.

Произведение, задуманное как горькое и безутешное слово о судьбах человечества, приобретает иную сущность, иной адрес и становится острейшим и действеннейшим памфлетом на животную тупость мелкой буржуазии. Это вряд ли приятно автору, но именно в этом смысл и ценность его произведения.

Звездное небо кажется таким, каким оно часто бывает в яркую морозную ночь в умеренном поясе. Созвездия незнакомы нам. Видны странные туманности и два очень ярких созвездия в семь и в одиннадцать звезд. Через кадр медленно проходит звезда. Потом, растянувшись, уже в расстроенном порядке, появляются знакомые созвездия. На меняющемся фоне видны два всадника — прекрасные обнаженные мужские фигуры на конях. Видно, как ярко сквозь них сверкают звезды. Постепенно фигуры делаются все менее и менее прозрачными и заслоняют звезды. Кажется, что всадники скорее из бронзы, чем из плоти и крови. Слышны их голоса, но в первое мгновение неясно, который из них говорит.

Первый всадник: — Наш брат, власть дающий, играет там со своей планетой.

Второй всадник: — С этой маленькой планетой, на которой копошатся живые существа? (Заслоняется рукой от сияющей над ним яркой звезды.)

Первый: — Посмотрим, что он делает?

Большие очертания двух всадников продвигаются вперед. Лошади исчезают из виду, и всадники превращаются в полупрозрачные тела вправо и влево от центральной фигуры. Они продвигаются, смотря на нее в полоборота. Это — третья огромная тень, героической формы и красоты.

Второй всадник: — Почему ты не оставишь в покое этих крохотных и противных животных?

Фигура в центре качает головой:

— Этих людей?

Первый всадник: — Это глупые мизерные существа, которые роятся и ползают.

Фигура в центре: — Они малы и слабы, но я люблю их.

Второй всадник: — Раздави их. Какая от них польза?

Центральная фигура (после паузы): — Нет, я люблю их.

Первый всадник: — Глупости! Они противны, мелки, жестоки и глупы. Они тщеславны и алчны. Они переползают друг через друга, убивают и истребляют один другого.

Центральная фигура: — Они просто слабы.

Второй всадник: — К счастью!

Центральная фигура: — Не будь они слабы, они не были бы так жалки. Их жизнь коротка, а усилия так незначительны.

Первый всадник: — Будь у них власть, они бы не были лучше.

Центральная фигура: — Посмотрим. Я отдам им всю власть.

Первый всадник: — Не надо. Что будет, если эти алчные и глупые человеческие отбросы, которые способны только размножаться и ползать, потянутся к звездам?

Центральная фигура: — Увидишь.

Первый всадник: — Ты собираешься каждого из них наделить властью?

Центральная фигура кивает головой и улыбается, глядя вниз на землю.

Первый всадник: — Но неужели безграничной властью? Властью творить все?

Центральная фигура: — Есть предел власти, которой я наделяю. В сердце каждого остается немного такой твердости, которой не коснется никакая сила. Их желания — каковы бы они ни были — свободны. Но все остальное, каждый их шаг — мои.

Первый всадник: — Не давай власти каждому. Это приведет к взрыву. Попробуй на одном или двух. Попробуй на одном!

Центральная фигура: — Так не выйдет.

Первый всадник: — Попробуй на одном! Убедись, что внутри, в сердце человеческом.

Второй всадник: — Конечно, испытай на одном обыкновенном человеке. Пусть он сможет делать все. Дай ему возможность делать чудеса — беспредельно делать чудеса.

Центральная фигура (размышляя):— Почему бы и нет? Так мы проверим какого-нибудь заурядного человека. А все они похожи друг на друга. Возьму же наудачу.

Он медленно пальцем указывает на землю.

Земля вырастает перед звездным небом. Ошеломляюще большая рука с вытянутым указательным пальцем приближается к ней.

Церковные часы бьют девять. Под звездным небом виден маленький провинциальный городок Дьюингтон, тускло освещенный немногочисленными газовыми фонарями. Видны дорожные знаки, свет в окнах. Улица пустынна, и только Джордж Мак Уиртер Фотерингей лениво приближается к трактиру. Это — заурядный молодой человек, продавец в универсальном магазине. Из трактира доносятся слабые звуки радио, внезапно смолкающие. В тишине видна тень пальца, устремленного на котелок Фотерингея. Минуту она удерживается, эта мерцающая и вздрагивающая черная тень. В темноте чувствуется, что она пульсирует так, как будто по ней стекают скрытые токи. Затем она исчезает.

Мистер Фотерингей ничего, повидимому, не замечает. Он останавливается перед дверью, поправляет шляпу и входит. Открывая дверь, он слышит голоса спорящих.

Трактир «Длинный Дракон» в Дьюингтоне — это одно из тех заведений, которые можно обнаружить неподалеку от центра в каждом небольшом английском городке. Мы видим зал. Основной свет — большая парафиновая лампа, висящая на крюке под потолком.

Мистер Фотерингей устроился против прилавка, склонившись на столик. Против него — плотный мужчина, мистер Тодди Бимиш, мелкий строитель. За прилавком стоит и вытирает стакан представительная девушка — официантка мисс Мейбридж. Владелец трактира мистер Кокс находится в заднем помещении. Слева от стола, недалеко от висячей лампы, сидит велосипедист, с величайшим невниманием относящийся к спору. У стола поворачивает голову из стороны в сторону, с видом явного неодобрения, старик с собакой.

Тодди Бимиш: — Что ж, м-р Фотерингей, вы можете не верить в чудеса, но я верю. Неверие в чудеса подрывает самые основы религии.

Старик соглашается.

Мисс Мейбридж: — Да, м-р Бимиш, но чудеса бывают разные.

Фотерингей: — Совершенно верно, мисс Мейбридж. Давайте только подумаем, а что такое чудо? Некоторые, например, уверяют, что ежедневный восход солнца — это тоже чудо.

Тодди Бимиш: — Это вы так говорите.

Фотерингей: — Вы должны знать точное определение. (К велосипедисту.) А что вы скажете, сэр?

Велосипедист встает с места, откашливается и выражает согласие.

Фотерингей (к хозяину Коксу): — А вы?

Кокс: — Я не спорю.

Тодди Бимиш: — Ладно, я согласен, что кой-что и противоречит нормальным явлениям природы. Пусть будет так, но все же?

Фотерингей (развивая его мысль): — Вот здесь бы, например, могло произойти чудо. При нормальных условиях эта лампа не может гореть, если она опрокинута. Как вы думаете, м-р Бимиш?

Тодди Бимиш: — Вы ведь утверждаете, что не может.

Фотерингей: — А вы? Вы хотите сказать, что может, а?

Тодди Бимиш: — Ну, хорошо — не может.

Фотерингей: — Прекрасно. Теперь кто-нибудь приходит сюда... скажем я... становится, допустим, здесь и говорит лампе, как говорю и я, собрав всю свою силу воли: «Повернись вниз головой. Я приказываю тебе, не сломайся и продолжай гореть».

Лампа опрокидывается и перевернутая продолжает гореть.

Всеобщее изумление. Сидящий почти под лампой велосипедист, заметив опасность, срывается с места. Мисс Мейбридж, спокойными и бессознательными движениями

Г.Дж. Уэллс

вытиравшая стакан, начинает визжать. М-р Кокс раскрыл рот.

— Послушайте! Что за чорт?

Собака старика подымается и начинает лаять. Старик несразу осознает происходящее. Фотерингей ошеломлен:

— Не могу понять! Не может быть! Она должна упасть.

Лампа падает, колпак и стекло разбиваются, но пламя не вспыхивает, потому что резервуар металлический и парафин остался внутри. Зал погружен в темноту, пока Кокс не приносит из внутренней комнаты другую лампу.

Кокс с зловещим спокойствием:

— Ну, а теперь, м-р Фотерингей, не будете ли вы любезны, прежде чем я вас выставил, объяснить нам эту глупую шутку?

Велосипедист, страшно возбужденный:

— Самая несуразная вещь, которую я когда-либо видел.

Тодди Бимиш: — И что вас заставило это сделать?

Кокс: — М-р Фотерингей, вам хорошо будет и по ту сторону дверей. Пока вы целы, потрудитесь оставить «Длинного Дракона».

Мисс Мейбридж: — Пусть он заплатит за два бутерброда, сэр.

Кокс:— Он заплатит за все—и за колпак с лампы и за все.

Внезапно в разговор с шумом ввязывается старик:

— Он это проволочками делал. Я знал одну девицу, которая тоже делала такие штучки. Ужасная девица, джентльмены.

Фотерингей (перекрикивая его): — Послушайте, м-р Кокс, я и сам не понимаю, что произошло с этой проклятой лампой. Я к ней даже не притронулся. Клянусь, что я даже не прикоснулся к ней.

К о к с (совершенно непреклонно): — Слушайте вы, господин фокусник, давайте обойдемся без суматохи. Оставьте мой дом, пока я не выставил вас.

Перспектива небольшой провинциальной улицы, слабо освещенной газовыми фонарями. М-р Фотерингей со сбитым набок галстуком и разорванным воротником идет домой. Он останавливается под фонарем.

— Что случилось? Я не понимаю — что случилось?

Продолжает свой путь. Останавливается под другим фонарем:

— Да, но все-таки, что случилось?

Фотерингей глубоко озадачен. Он стоит под третьим фонарем. Рукой делает жест, вспоминая движение, которое он сделал, когда заставил перевернуться лампу.

Спальня в квартире Фотерингея. Небольшая, дешево меблированная комната. Горит свеча. Фотерингей снял пиджак и жилет и снимает воротничок с галстуком.

— Нечего м-ру Коксу выходить из себя!

Рассматривает петлю на воротничке и бережно кладет его с галстуком на старенькое зеркало. Погружается в глубокое размышление.

— Но ведь я не хотел опрокинуть эту проклятую лампу.

Он начинает вспоминать, как это произошло. Беззвучно шевелятся губы.

— Чудеса. Это случилось именно тогда, когда я сказал: «Повернись кверху».

От неожиданной мысли вздрагивает. Долго смотрит на свечу рядом с собой, собираясь что-то сказать, но продолжает молчать. Поднимает руку, указывая на свечу, но тотчас нерешительно опускает. Очевидно, боится возможного успеха задуманного опыта. Наконец произносит.

— Поднимись кверху на фут!

Горящая свеча приподнимается в воздух.

Ф о т е р и н г е й: — Так, так, так... Не унывай, Джордж Мак Уиртер Фотерингей, не унывай! Теперь свеча не опустится, пока ты этого не пожелаешь.

Внимательно наблюдает за свечой.

— Гори спокойно, а нагар пусть не капает, иначе у нас будут неприятности. Теперь снова перевернись.

Горящая свеча переворачивается. Фотерингей принимает обычный вид. Он начинает сознавать свои возможности. Небрежно бросает:

— На стол, как было!

Свеча опускается на стол.

Изумленный Фотерингей садится.

— Чорт побери, это чудо! это, действительно, чудо! С такой штукой можно уйму денег заработать в мюзик-холлах. Я думаю, что смогу действовать этим на что угодно. Стол? А ну-ка?

Невнятно шепчет и жестикулирует. Стол поднимается кверху. Фотерингей рассматривает вещи на столе.

— Рискованно переворачивать его. Опустись.

Стол со стуком опускается.

— Теперь кровать?

Подозрительно осматривает ее.

— Великовата!

Затем с жестом:

— Ну-ка!

Кровать поднимается.

Ф о т е р и н г е й: — Не ударься об пол. Опускайся плавно.

Подходит к зеркалу, выставляет подбородок и смотрит.

— Сила воли. Вроде гипнотизма и еще чего-то. Поражаюсь.

Приподнимается, видимо, немного взволнованный, и снова опускается.

— Интересно, что я бы мог еще сделать?

Вертит в руках колпачок — гаситель свечки.

— Стань большим, как колпак у фокусников!

Колпачок превращается в колпак.

Кладет его на стол и, как фокусник, закатывает рукава:

— Теперь быстро. Пусть под этим колпаком будет котенок.

Поднимает жестом конус и обращается к воображаемой аудитории:

— Лэди и джентльмены! Обращаю ваше внимание. Настоящий живой котенок!

Котенок осматривается вокруг и спрыгивает со стола.

— Кс-кс-кс, иди сюда!

Преследует устремившегося под кровать котенка. Почесывает в изумлении щеку.

— Туда его нельзя пускать. Если он приведет все в беспорядок, самому чорту придется расплачиваться с матушкой Вилькинс. Кс-кс-кс! (Наклоняется к кровати.) Кс-кс-кс! Поди же сюда!

Котенок фыркает.

— Ах ты, чорт возьми.

Уныло поднимается с пола, смотрит на поцарапанную котенком окровавленную руку.

— Дрянная подушка для иголок!

Поражен тем, что сказал. Ползет на четвереньках. Указывает на котенка:

— Превратись в подушку для иголок! Ага, наконец-то я поймал тебя!

Достает из-под кровати подушечку для иголок в форме котенка. Осматривает ее с любопытством и кладет под колпак.

— Исчезни!

К конусу:

— Ты теперь будешь опять колпачком.

Обсасывая царапины, Фотерингей раздумывает:

— Надо быть осторожным.

Новая мысль:

— Пусть царапины залечатся.

Часы бьют одиннадцать.

— Пора спать, Джордж Мак Уиртер, спать пора.

Садится на кровать и начинает снимать ботинок.

— Это самое удивительное из всего, что когда-либо со мной случалось.

Ночь. Фотерингей спит. Свеча вся выгорела. На кровати в беспорядке разбросаны: два маленьких кролика, пучки травы и цветов, палка, несколько пар часов, две фарфоровых кошечки.

Башенные часы бьют два.

— Как, неужели уже два часа утра? Ведь я опоздаю на службу. Что мне делать—кругом такой беспорядок?...Пусть все, что здесь лишнего, исчезнет! (Все исчезает.) Боже! Вся свеча выгорела. Матушке Вилькинс будет о чем поворчать утром. (Дует на свечу, но она не гаснет, пока Фотерингей не говорит: «Погасни!»)

Моментально наступает темнота, лишь тускло освещено окно. Скрипит кровать. Звонит будильник. Церковные часы бьют семь. Фотерингей просыпается. Потягивается. Потирает глаза и садится на кровать, почесывая щеку.

— Это был сон!

Делает знакомое движение, губы шепчут. Маленький кролик появляется на одеяле и снова исчезает.

— Боже, это правда.

Обдумывает и решает.

— Я не буду больше делать ничего подобного ни одного дня, ни одного. Чудеса вылетают из твоих рук, прежде чем ты сам узнаешь. Нет, мистер Джордж Мак Уиртер Фотерингей, если вы не возьметесь за ум, у вас будут вечно неприятности.

Фотерингей завтракает. Ему попалось плохое яйцо. Нюхает и с обидой смотрит на него, а затем превращает его в два яйца Смущенно говорит:

— Матушка Вилькинс захочет узнать, как попала сюда скорлупа. Куда бы ее спрятать? Боже, куда бы ее спрятать? Я, я знаю! Скорлупа превратится в пух и улетит... Неплохо!

Церковные часы бьют восемь.

Все еще задумчивый Фотерингей поднимается и собирается уходить.

Фасад магазина всевозможных тканей «Григсби и Блотт». Билль Стокер убирает большую витрину. Это привлекательный молодой человек, немного напыщенный, но гораздо более красивый, чем Фотерингей. Ада Прайс, молодая девушка из отдела готового платья, беседует с ним на пороге. Это высокая брюнетка, в длинном, подчеркивающем фигуру платье. Держится кокетливо.

Стокер наклоняется, как бы желая сказать ей нечто интимное. Показывается Фотерингей. Они видят его. Ада Прайс торопливо принимает вид безупречного достоинства. Неофициальные приветствия.

Фотерингей входит в магазин.

Галантерейный отдел. Мисс Мэгги Хупер — сентиментальная блондинка с большими мечтательными глазами, держит руку на повязке. Ее помощница, очень веснущатая Эффи Брикмэн, спрашивает:

— Как ваша рука, мисс Хупер?

— Когда я ничего не делаю ею, а держу ее на повязке, она меня не беспокоит. Я хотела бы уже дождаться лэнча [1] — я так голодна.

Э ф ф и: — А мне вовсе не хочется есть.

М и с с Х у п е р: — Вы себя плохо чувствуете?

Э ф ф и: — Я чувствую, что я вся в веснушках. Опять две выскочили. Вы знаете, Мэгги, — пудра совсем не помогает. И о н против пудры. А впрочем неважно. Чего не изменить, то надо терпеть. Кто это там крадется?

М и с с Х у п е р: — Не обращайте внимания, не смотрите на него.

Эффи уходит. За прилавком появляется Фотерингей. Оставлять свое помещение против его правил, но сейчас затишье, — дневных покупателей еще нет, и он решился на это.

М и с с Х у п е р: — Вы что-то перестали заходить в галантерейный отдел, м-р Фотерингей. Наверное в «Готовом платье» новая симпатия? О, мы знаем все.

Ф о т е р и н г е й (с глупой улыбкой): — Мое сердце в этом отделе, мисс Хупер.

— Неужели?

— Да. Знаете, сегодня с утра я все хочу переговорить с вами.

— Неужели?

— Серьезно, Мэгги. Со мной случилось что-то странное. Я совершенно ничего не могу понять.

М и с с Х у п е р: — Денег не осталось или вы по лотерейному билету выиграли?

Фотерингей отрицательно качает головой.

— Странно? Уж не влюбились ли вы?

Ф о т е р и н г е й: —Это, как вы знаете, случилось со мной давно.

— Неужели?

— Да!

Оба чувствуют, что хитрят.

М и с с Х у п е р:—Говорят, вы вчера в «Длинном Драконе» хватили больше, чем следует, и по этому случаю опрокинули лампу. Неужели вы об этом?

— Вот именно. Очень странно, но если я захочу, чтобы что-нибудь произошло, то это и происходит!

— Что, пророчество?

— Нет, вроде чудес.

— Ах, оставьте!

— Нет, верно, Мэгги. Я вам покажу. Смотрите, вот!

Появляется букет фиалок, и Фотерингей вручает его Мэгги.

— Действительно, это ловко, м-р Фотерингей. Одна из очень ловких штук. Право, чудесные фиалки. Этот букет вы достали, я надеюсь, не за шесть пенсов? Хороший фокус. Они как будто вылетели откуда-то. Ах, если бы кто-нибудь мог действительно делать чудеса. Подумайте, что бы было!

— Например!

— Можно было бы лечить больных.

— Лечить больных? Я даже и не подумал об этом. Во всяком случае я вылечил несколько царапин.

— У меня, вот, вывихнута рука. Ах, что бы я дала, чтобы действовать ею нормально.

Фотерингей: — Хорошо! (Касается ее руки.) Выздоровей! Подымите же ее теперь.

Девушка сначала с опасением подымает руку.

— Мистер Фотерингей! Вы исцелитель! У вас настоящие способности лечить.

— Это далеко не все, чем я обладаю.

— Но сколько добра вы можете творить этим.

— Кажется, могу... И наверное буду.

Мисс Хупер пробует сгибать руку. В чуде нет сомнений.

— Вы знаете, м-р Фотерингей. Эффи ведь страдает от своих веснушек. Ее друг ненавидит их, а у нее появляются все новые.

— Я попытаюсь.

Мисс Хупер зовет Эффи.

— Послушайте, Эффи, м-р Фотерингей может околдовать ваши веснушки. Сделайте же, м-р Фотерингей.

Ф о т е р и н г е й: — Пусть сойдут все веснушки и лицо ваше станет чистым.

Веснушки с лица Эффи исчезают.

М и с с Х у п е р: — О, где зеркало?

Э ф ф и (смотрит в зеркало): — Прекрасно! Я только не понимаю, как он это сделал.

Ф о т е р и н г е й: — Я тоже не понимаю.

Столовая фирмы Григсби и Блотт. Обед. Вдоль длинного стола передаются тарелки. Рядом с Фотерингеем сидит мисс Мэгги Хупер, а напротив мисс Ада Прайс. Спиной к аппарату — Билль Стокер. Эффи выглядит очень привлекательной. Рядом с ней младшая ученица и другие. Во главе стола экономка.

Ф о т е р и н г е й: — Откуда это появилось, я и сам не знаю. Я просто обращаюсь к вещи: «Будь такой-то и такой или сделай то-то и то-то», и все само делается. Может быть, это сила воли. Мне никогда и не снилось, до вчерашней ночи, что она у меня есть.

Б и л л ь С т о к е р: — Не снилось до того, как ты сломал лампу в «Длинном Драконе»? Мы слыхали об этом.

Э к о н о м к а: — Только здесь, пожалуйста, ничего не ломайте, м-р Фотерингей. Здесь в доме не нужны чудеса. Это мануфактурный магазин, а не палата чудес.

М и с с Х у п е р: — Но посмотрите, он мне вылечил руку.

Э к о н о м к а: — Все равно, это не умно. Майор Григсби в таких случаях быстро дает расчет. Я не знаю, что бы он сказал, если бы мы начали швыряться лампами.

Ф о т е р и н г е й: — Если бы я знал, что со мной это всегда будет, я бы пошел работать в мюзик-холлы. Я уже думал об этом.

А д а: — М-р Стокер, а что бы вы сделали?

Б и л л ь С т о к е р: — Я бы лучше поступил.

Ф о т е р и н г е й: — Как?

Б и л л ь С т о к е р: — Ты все возишься, Фотерингей, со своими кроликами, фиалками, чистыми лицами и всякой там ерундой. А все это чепуха. Что тебе стоит сказать: пусть у меня в кармане будет тысяча фунтов или, предположим, двадцать тысяч в банке? Или, допустим, авто, большой дом?

Э к о н о м к а: — А разве честно так делать?

Ф о т е р и н г е й: — Всему есть предел. Было бы, конечно, приятно иметь такие деньги в банке. Я подумаю об этом.

М и с с Х у п е р: — Не забудьте только, что вы можете лечить.

Б и л л ь С т о к е р: — Что ему мешает? У него может быть прекрасная больница. Чудеса можно и на скачках угадывать. Боже, имей я такие способности, я бы из них сделал дело. Я не оказывал бы больше чести Григсби и Блотту своим присутствием.

Э к о н о м к а: — И правильно. Надо было бы их только за месяц предупредить.

В глазах Ады гордость и подозрение. Она представляет себе Фотерингея в новом свете.

— Вы можете ведь, м-р Фотерингей, разбогатеть. Вы можете делать все, что угодно. Вы можете раздавать направо и налево подарки. Даже больше. Вы можете выйти в общество. Вы будете встречать всех знаменитостей. Вы даже сможете попасть во дворец и видеть короля.

Б и л л ь С т о к е р: — Ну, а потом мюзик-холлы...

Ф о т е р и н г е й: — Я бы не хотел все сразу использовать. Я вам откровенно скажу, я немного пугаюсь.

Мисс Хупер, злобно смотря на Аду:

— Послушайте, м-р Фотерингей. Не делайте ничего опрометчиво. Вам не следует сейчас обращать свои способности на эгоистические цели.

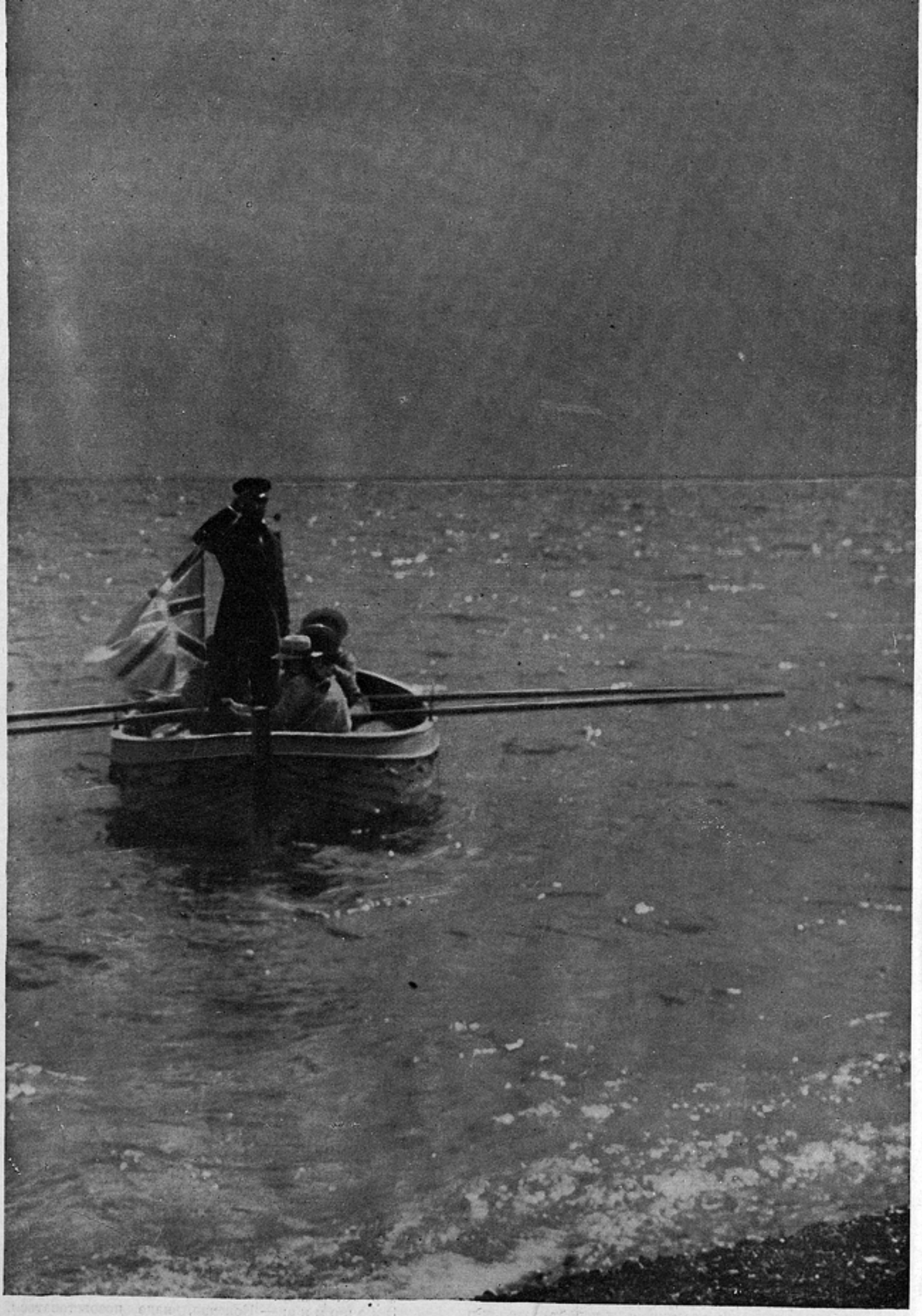
Б и л ь С т о к е р: — О-о-о! Вот это да!

М и с с Х у п е р: — Да, м-р Стокер. Это очень серьезная вещь, надо вам об этом посоветоваться, м-р Фотерингей.

Э к о н о м к а: — Конечно, надо посоветоваться, м-р Фотерингей.

Ф о т е р и н г е й (почесывая щеку): — Я тоже так думаю.

[1] Лэнч — второй, поздний завтрак.



Сценарий О. Леонидова. Режиссер В. Вайншток. Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Мосфильм

Миссс Хупер:— Можно, например, с новым баптистским пастором, мистером Мэйдиг.

Экономка: — Нет, м-р Фотерингей должен пойти к викарию.

Биллль Стокер: — И каждый из них наговорит на целую мессу. Все эти старые праведники безо всякого соображения, по крайней мере, викарий. А Мэйдиг — просто болтун. Мой тебе совет, Фотерингей, — тебе ж лучше будет, — не отдавай никому своих способностей.

Ада: — Во всем мире не найдется женщины, которая бы не хотела, чтобы ее муж делал чудеса для нее.

Фотерингей смотрит на нее и быстро переводит взгляд.

Миссс Хупер: — Вы послушайтесь все-таки совета, м-р Фотерингей.

Экономка: — Соберете тарелки и уберете со стола, Джейн. Есть чудеса или нет чудес, а пора итти в магазин.

Конец делового дня в манчестерском отделении фирмы Григсби и Блотт. На одном конце прилавка в полном беспорядке набросана груда тканей; лежит много нескатанных кусков. Фотерингей в глубоком раздумьи склонился над ними, ковыряя в зубах.

Входит майор Григсби, владелец фирмы «Григсби и Блотт». Фотерингей приготавливается его слушать.

Григсби: — Ну-ну, м-р Фотерингей. Что с вами случилось? Осталось пять минут до закрытия, а посмотрите, что творится кругом. Вам нужен, по крайней мере, час, чтобы привести все в порядок.

Фотерингей: — Простите, сэр. У меня сегодня была небольшая неприятность. Я долго не задержусь с уборкой.

Собирается скатывать материал, но вдруг останавливается пораженный неожиданной мыслью. Делает знакомое движение и произносит:

— В строгий порядок.

Куски стремительно сворачиваются, товары складываются и занимают свои места.

Григсби поражен. Он раскрыл рот от изумления. Стоит против Фотерингея. Руки Фотерингея на прилавке.

Фотерингей (чтобы облегчить молчание):— Я ведь сказал, сэр, что это недолго.

Григсби:— Да, это действительно недолго. Я не мог даже сообразить. Странно, но... очень, очень странно. А вы уверены, м-р Фотерингей, что такие вещи не причиняют вреда товарам?

— Даже наоборот, сэр!

Григсби, страшно удивленный, медленно проходит через помещение магазина. Оборачивается и смотрит на Фотерингея. Тот делает вид, что не видит Григсби. Григсби отворачивается, а затем снова глядит на Фотерингея. Оба пристально смотрят друг на друга. Потом Григсби, все еще глядя на своего приказчика, отходит в сторону. Фотерингей почесывает щеку.

Вечер. Улица. Вдали «Длинный Дракон». Прохожие. Фотерингей гуляет после дневной работы. Играя тростью, он идет к «Длинному Дракону». По мере приближения становится нерешительным, и это видно по тому, как он вертит трость. Останавливается и поворачивается на одной ноге, а затем отходит в другую сторону.

Поздний вечер. Полная луна. Фотерингей сидит у дороги. Он восхищен, глаза широко открыты. Он в состоянии среднем между вдохновением и идиотизмом.

Фотерингей: — Я могу делать все, решительно все, если я захочу. Все ничто и все святые ничто по сравнению со мной. Кто боится, я вас спрашиваю? Кто боится?

Ударяет тростью; трость сломалась.

— Я сломал трость, а она на рождестве стоила семь шиллингов шесть пенсов. Моя любимая трость!

Жалостливо обращается к трости:

— Ах, неужели? Подожди, однако, дружище, — минуточку подожди. Тебя можно исправить. Мы этим и займемся. Пусть здесь будет не трость, а розовое дерево, тут, на тропинке большое розовое дерево. И пусть на нем растут прекрасные розы. Алло, кто это там идет? Старый бобби[1] Уинч. Это не годится. Иди назад, я тебе говорю!

Розовое дерево внезапно набрасывается на Уинча, местную полицейскую власть, и избивает его. Уинч озирается в неистовом гневе по сторонам. Он похож на Лаокоона, борющегося вместо змеи с цветущей и обильно покрытой шипами ползучей розой.

Фотерингей: — Боги! Оставьте его в покое. Пусть исчезнет розовое дерево.

Розовое дерево исчезает.

Уинч приближается к Фотерингею. Шлем Уинча сбит. Лицо расцарапано и полно страха.

Уинч: — Алло, мистер! Что это за штуки? Что это за швыряние ежевикой, а?

Фотерингей: — Я вовсе не бросал ежевики. Я только сделал несколько чудес.

Уинч: — О-о-о! Так это вы, господин чудотворец? Это вы, не так ли? Значит, вот что вы делаете по ночам, а? Просто практику ищете, неправда ли? На этот раз вы перестарались. Вы попались, дорогой мой.

Фотерингей: — Я совсем не хотел задеть вас этим кустом, м-р Уинч. Право же, я не хотел.

Уинч: — Нет, вы хотели. Вы оскорбили полицию при исполнении ею служебных обязанностей. Уже сколько времени я слышу от всех, что вы нарушаете общественное спокойствие.

Фотерингей: — Да, но ведь это можно объяснить.

Уинч: — Очень рад, что можно, потому что вам предстоит прекрасная возможность объяснить все суперинтенданту.

Фотерингей: — М-р Уинч, неужели вы это серьезно говорите?

Уинч: — Это говорю не я, а закон

Фотерингей (почти со слезами): — Что? Меня арестовать! Такого порядочного человека, как я,—арестовать? Вы не должны так поступать, м-р Уинч.

Уинч: — Я так поступлю. Пойдемте.

Фотерингей: — Я не пойду.

Уинч: — Вы пойдете.

Фотерингей: — А-а! Отправляйся в ад! Почему я...

В ужасе замирает... Полицейский исчез.

— Боже мой, его нет. (Лицо Фотерингея бледно, как луна.)

— Он исчез в ад... А если я возвращу его, он всем все это расскажет.

Голое, мрачно освещенное место среди скал. Из почвы тянутся две струйки пара. Через кадр торжественно проходят два призрака, углубившиеся в разговор. Они нереальны и почти прозрачны. Внезапно появляется чрезвычайно удивленный констебль Уинч.

— Где я? (Сдвигает шлем и почесывает затылок.) Он поймал меня в какую-то ловушку. Просто нет конца его шуткам. Здесь, однако, тепло. Алло!

Пробегает маленькое существо, похожее на ящерицу. Что-то хлопает над головой Уинча, видна тень над скалой.

Уинч, повидимому, начинает трусить, хотя и ведет себя внешне храбро. Достает записную книжку.

— Надо, пожалуй, это записать. (Достает огрызок карандаша.) Констебль должен всегда вести аккуратные записи. Сколько теперь времени, точно? (Смотрит на часы.) Почему это бумага становится коричневой и в ногах слишком тепло. Фу!

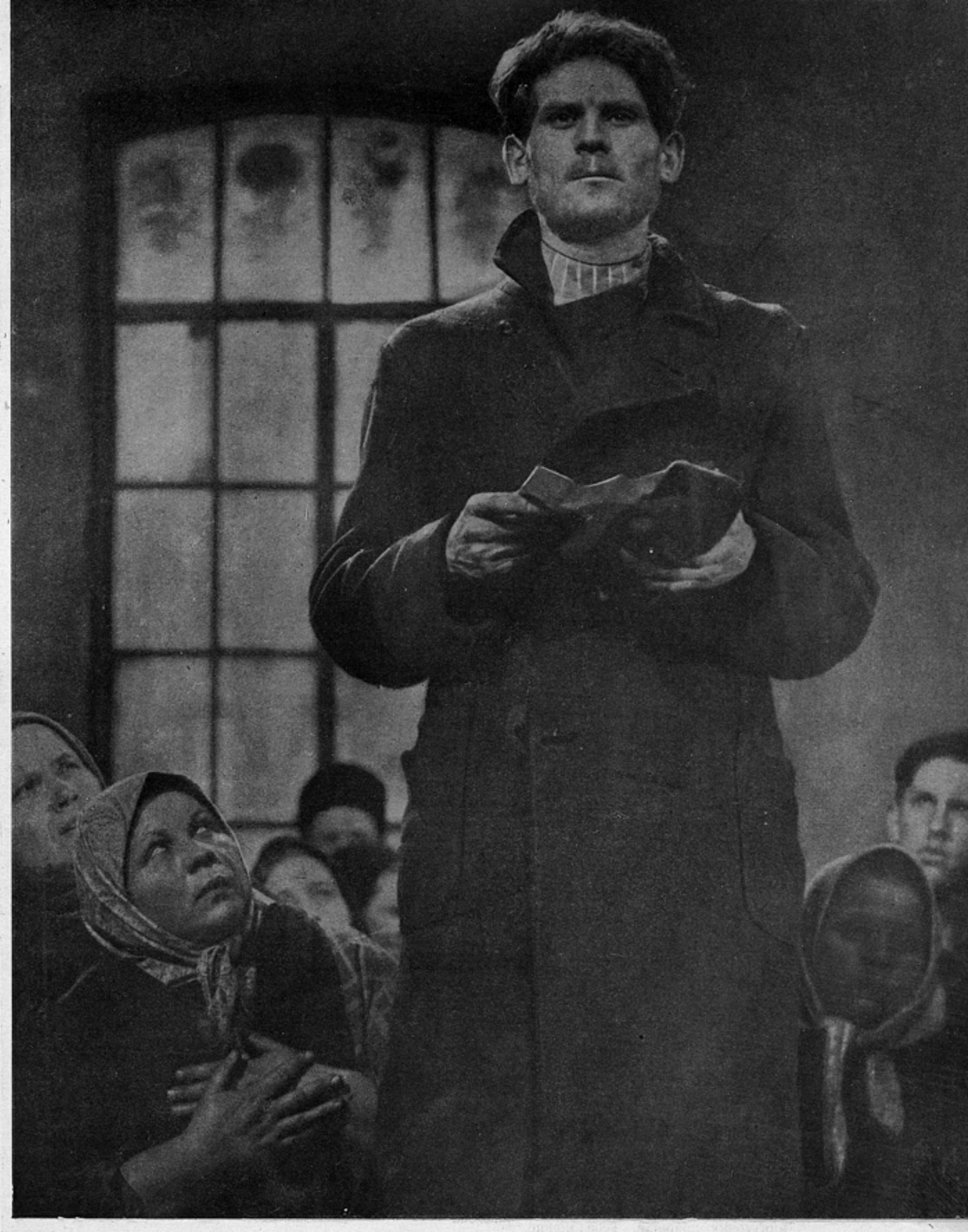
Фотерингей (стоит на освещенной луной дороге): — Ад? Это место неважное. Туда парня нельзя посылать. Пусть моя трость снова будет здесь, и притом целая. Ну, а как же мне быть с Уинчем? Сюда он не должен возвращаться. Но и нельзя, чтобы он там оставался. О, прекрасно — в Сан-Франциско! Пусть мистер Уинч, где бы он сейчас ни был, немедленно окажется в Сан-Франциско. И...

Моментальный переход к деловой улице в Сан-Франциско[1].

В разгар уличного движения на мостовой внезапно

[1] Бобби — насмешливое прозвище полицейских в Англии.

[1] Так как в Эссексе 12 ч. 30 м. дня, то в Сан-Франциско уже 4 ч. 30 м.



«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото: арт. В. Соловьев в роли Андрейки

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм

появляется констебль, м-р Уинч, с записной книжкой и карандашом в руке; шлем его немного сбит на бок. Движение останавливается из-за этого внезапного препятствия. Уинч едва не гибнет, но совершенно изумительно спасается. Движения его стремительны, бессознательны, но исключительно удачны. Преследуемый возбужденной толпой и двумя полицейскими, он достигает тротуара. Потом делает смелую попытку пробежать по нему, сбивает китайца из прачечной, опрокидывает корзину с яблоками, взбегает по лестнице, но пойман полицейскими и теряется из виду во все растущей толпе.

Фотерингей (медленно шагая домой): — Действительно, мне необходимо по этому поводу посоветоваться. Я и сам не знаю, что делать с Уинчем. Это сверхестественная сила. Но дело не только в Уинче, нет. У меня еще много мыслей, таких мыслей, которые просто пугают меня, когда я начинаю думать. Надо попробовать посоветоваться. Сделать это для Ады.

Фотерингей улыбается. Видно, что ему приятно размышлять.

— С Билля Стокера надо снять его шик.

Снова лунная ночь. Все тускло над свисающей через изгородь зеленью. Виден проход сквозь ограду. Осторожно проходят, нагнувшись, две темные фигуры. Когда они выходят на свет, мы узнаем Аду Прайс и Билля Стокер.

Ада: — Ну, Билль, теперь ты не будешь говорить, что я тебя больше не люблю.

Биллль: — Ты моя дорогая, любимая крошка, моя крошка.

Ада: — Твоя крошка, да!

Биллль: — Конечно (обнимает и целует ее).

Ада (с глубоким вздохом): — Подумай только, Билль, ты ревновал меня к этому маленькому Фотерингею.

Биллль: — ...с его чудесами.

Ада: — Уже должно быть очень поздно, Билль?

Биллль: — Да, поздно. Уже больше половины одиннадцатого. Пора быть дома, иначе дверь будет закрыта и придется стучать.

Ада: — Мы не должны итти вдвоем, Билль. Все будут говорить об этом.

Биллль: — Да! (Обдумывает положение.) Ты вернешься через парадную дверь, а я пойду сзади и подымусь по трубе в спальню. Я и раньше так делал, окно никогда не закрывается. Я пойду вокруг переулка, — ты знаешь этот переулок, Ада.

Ада: — Смотри, только не упади.

Биллль: — Я-то не упаду.

Ада: — Билль, давай поцелуемся в последний раз.

Ада скромно проходит вдоль улицы по направлению к магазину Григсби в сторону аппарата. Слева из-за угла показывается шагающий в глубоком раздумьи влюбленный Фотерингей.

— Ада, неужели? Я как раз о вас думал.

Ада: — Ах, Джордж, неужели это вы? Вы не знаете который час? Вам хорошо, вы не живете в пансионе и вам не нужно быть дома каждый вечер в половине одиннадцатого.

Фотерингей (останавливается перед ней): — Мне кажется, я бы всю ночь мог так стоять с вами при лунном свете. А вы, Ада?

Ада: — Конечно, здесь изумительно, Джордж, вы сделали еще какие-нибудь чудеса, а?

Фотерингей: — Как вам сказать? Одному чудеса делать неинтересно. Хочется вдохновения. Видите, например, церковные часы?

Оба осматриваются кругом. На церковных часах время показывает без четверти одиннадцать.

Фотерингей: — Вы и все остальные часы в Дьюингтоне, передвиньтесь на двадцать, нет... на двадцать пять минут... назад.

Часы передвигаются назад.

Фотерингей при свете спички показывает Аде свои часы:

— Видите? И мои тоже? Теперь все в порядке. Если вам надо звонить, чтобы открыли, часы вас не подведут.

Ада: — Вот это настоящее чудо, Джордж. Прекрасное чудо.

Фотерингей: — Это ничто в сравнении с тем, что я бы хотел сделать для вас, Ада. Вы знаете, почему я перевел часы не на двадцать, а на двадцать пять минут назад? Для того, чтобы сказать вам пару слов, Ада. Вы понимаете меня?

Ада (кокетливо): Что ж, вы действительно заслуживаете пяти минут, Джордж.

Фотерингей: — Я заслуживаю гораздо больше, чем пять минут, Ада, я бы делал для вас поразительные вещи. Мне кажется, что вы развиваете мое воображение.

Ада: — Это очень мило с вашей стороны. Что бы вы сделали?

Фотерингей: — О, Ада! Я бы все сделал для вас, если бы мог добиться вашей любви. Если вы хотя бы поцеловали меня.

Ада: — О, Джордж. Чудеса чудесами, но вы не должны мне говорить такие вещи.

Фотерингей: — Почему я не должен? Разве я вам безразличен? Неужели безразличен?

Ада: — Не в этом смысле. Нет... (она намеренно опускает «Джордж»)... м-р Фотерингей.

Фотерингей: — Почему же?

Ада: — Я не знаю, просто не знаю.

Фотерингей: — Наверно есть кто-нибудь другой, а, Ада? Я ведь знаю.

Ада: — Это вас не касается, м-р Фотерингей. Во всяком случае к вам я отношусь иначе. Вы прекрасный малый, но не моего вкуса. Это не моя ошибка и не ваша, — и ничья! Есть кто-нибудь другой или нет — это безразлично. Вас я бы не могла полюбить.

Фотерингей: — Не могли бы?

Ада: — Нет.

Фотерингей: — Подождите минуту, Ада. Вы так уверены, что никогда не полюбите меня? Ну, а как если бы чудом. Что, если заставить вас?

Ада: — Вы не смогли бы это сделать, м-р Фотерингей. (В ужасе отходит.) Вы бы не сделали этого.

Фотерингей: — Ого! Ну-ка, посмотрим, миледи. Посмотрим, на что мы способны. Ты должна полюбить меня! Ты должна быть влюблена в меня. Забудь Билля Стокера и люби меня!

Зачарованная Ада смотрит на него. С минуту она молчит. Шепчет: «Нет». Потом громче: «Нет». Потом громко и радостно: «Нет, нет, я вас вовсе не люблю. Не действует ваше средство, м-р Фотерингей, совсем не действует. Я вас попрежнему не люблю. Я вам не старые часы и не кролики. Вы меня только напугали, м-р Фотерингей. (Немного еще напуганная смотрит на него.) Мне пора, спокойной ночи». (Поворачивается и убегает.)

Майор Григсби в своем кабинете фирмы «Григсби и Блотт». Он невысокий, тщеславный человек, военной выправки. похожий на служащих справочных бюро в больших универсальных магазинах. Кабинет его отделен от счетной конторы стеклянной перегородкой, через которую виден весь магазин. На широкой конторке перед майором лежат бумаги, образцы товаров и дамская шляпа. Майор думает, о чем он будет говорить с Фотерингеем. Он молча повторяет про себя несколько фраз. Наконец нажимает кнопку звонка на конторке. Входит мальчик-ученик.

— Пошлите ко мне Фотерингея... Нет... Попросите мистера Фотерингея зайти ко мне.

Снова повторяет свои фразы. Встает и молча расхаживает по кабинету взад и вперед.

Над стеклом в двери кабинета показывается лоб и голова Фотерингея. Привычка выработала в нем уважение к Григсби, но в его манерах уже чувствуется растущая самоуверенность.

Он смотрит на майора, а майор смотрит на него. Медленно открывает дверь и произносит с изысканной вежливостью.

— Вы хотели меня видеть, сэр?

Григсби, как настоящий клерк из справочного бюро, придвигает ему стул. Затем обходит вокруг конторки и садится.

— Садитесь, м-р Фотерингей, я хочу побеседовать с вами.

Фотерингей садится.

Григсби за конторкой выглядит крупным, деловым, проницательным человеком, с характером

Фотерингей, как всегда, неуверен в себе, его мучают и

новое чувство могущества, и старое чувство подчиненности.

Фотерингей — это типичное среднее человеческое существо.

Григсби:— Да, я хочу поговорить с вами. Право, м-р Фотерингей, я был поражен, когда увидал вчера, как вы уложили товар в своем отделе. Я был просто ошеломлен... Может быть... может быть... (склонив на бок голову) вы бы мне сказали, как вы это сделали?Говорят, вы делаете и не только это.

Фотерингей (насторожился, даже не зная против чего): — Я не могу сказать вам... не могу... Я думаю... мне кажется... что это может быть... даже чудо.

Григсби: — А вы не находите это слово немного устаревшим: «чудо»?

Фотерингей: — Может быть и так, но все, что происходит, так противоречит обычному положению вещей и совершается благодаря силе воли.

Григсби: — А-а, сила воли... Теперь я кое-что понимаю. Не имея силы воли, не создашь, пожалуй, из маленькой лавчонки с двумя парами рук такого большого и живого магазина с тремя отделами и 49 продавцами. Все это сила воли и воздействие на продавцов, на конкурентов, на покупателей. Но, откровенно говоря, м-р Фотерингей, вы мне не кажетесь одним из тех молодых людей, которые этого добиваются.

Фотерингей: — Да, это верно. Я просто обнаружил в себе способности.

Григсби: — И вы никогда не пытались воздействовать на других? Никогда не пробовали свою силу воли на других?

Фотерингей: — Нет, случайно разве на покупателях.

Григсби: — И то не очень удачно.

Фотерингей: — Я не чувствую, что я в состоянии многое сделать. То, что происходит — всякие лечения, появления, исчезновения вещей и животных, — это просто старомодные чудеса, вроде магии.

Григсби (задумавшись и повелительно указывая пальцем): — Но на чувства вы можете воздействовать?

Фотерингей: — Нет, на это я не способен.

Григсби: — А вы пытались?

Фотерингей (уклончиво): — Неудачно.

Григсби: — Все же расскажите, как это было.

Фотерингей: — Я просто кое-кого хотел заставить иначе относиться к себе, но ничего не вышло. Не стоит на этом останавливаться.

Григсби: — Речь, наверное, идет о женщине? Хорошо, не будем об этом говорить. Я хочу сделать вам, м-р Фотерингей, деловое предложение. Предположим, что вы не можете воздействовать на публику так, чтобы заставить ее покупать у нас, но известные предпосылки к этому вы можете создать. Взять хотя бы обслуживание: вы можете убирать наши магазины, открывать их по утрам, доставлять покупателям посылки на дом. И все чудом, а? Вы подумали об этом? Почему бы нет? Я всю ночь думал о том, каким образом вы убрали товар в отделе. Со мной иногда бывает, что я начинаю думать о таких вещах среди ночи. Немногие подозревают о существовании моей умственной деятельности. Мы организуем «Фирму чудес Григсби, Блотт и Фотерингей» и вы, конечно, предоставите ей свои способности. Вы меня поняли, мистер Фотерингей?

Фотерингей: — Да, но...

Григсби: — Я тут кое-что слегка прикинул. Мы бы смогли гарантировать вам доход в три тысячи фунтов в первый же год, сэр! Три тысячи фунтов! Ибо нет ни одного конкурента, которого мы бы не победили простой экономией и быстротой. Мы бы могли распространять свое влияние на западное побережье, над всей Англией. Границ для таких возможностей не существует. Называйте меня мечтателем, м-р Фотерингей,—каждый деловой человек должен немного мечтать, ибо существует поэзия коммерции, — но я уже сейчас предвижу миллионные капиталы у фирмы «Григсби, Блотт и Фотерингей», которая приобретает влияние во всем мире.

Фотерингей: — Во всем мире?

Григсби: — Да!

Фотерингей (задумался глубоко на минуту):— Мне кажется, сэр, что для того, чтобы попасть в Сан-Франциско, надо объехать вокруг света, не правда ли?

Григсби:— Фактически, да. А почему вы это спрашиваете?

Фотерингей:—Так, я кое-о чем подумал. Может быть, вы случайно знаете, сэр, за сколько времени можно попасть туда?

Григсби: — Недели за три или за месяц. Но почему вы об этом спрашиваете?

Фотерингей: — Но не меньше чем за три недели?

Григсби: — Да, не меньше. Но к чему вам это знать?

Фотерингей: — У меня там родственники.

Сцена в большом госпитале в Сан-Франциско. На вешалке верхняя одежда, шлем и пояс м-ра Уинча. Их внимательно рассматривает типичный бульварный репортер (Y.). К нему подходит другой репортер, более интеллигентного вида (X.). Разговаривают репортеры X. и Y. М-р Уинч с перебинтованной головой сидит в кресле на колесах, окруженный назойливыми репортерами.

X. — И это все, что вы можете нам рассказать, Уинч?

Уинч: — Это все, что я вам могу рассказать.

Y. — Да, но это безумие.

X. — Я еще ничего не понимаю.

Y. — Это, ребята, для материала не годится. Он просто не в своем уме, и что это за ерунда такая с розами и ежевикой?

X. — Посмотрите, все-таки у него настоящая английская полицейская форма. Я уверен, что в этом что-то есть. Вроде какого-нибудь четвертого измерения.

Y. — Единственное, что меня интересует, это— как он сюда попал?

X. — А как относительно платья?

Y. — К чорту с платьем. Редактор и строки не пропустит о платьи. Бывают случаи, что люди исчезают из Америки, но этот... этот вдруг появился. Такими штучками не обманешь.

X. — Но ведь тут и его форма, и записная книжка.

Y. — Эту записную книжку и разобрать нельзя.

X. — Но все-таки это правда. Он настоящий английский кап [1] и попал сюда прямо из Эссекса, моментально. Как? А бог его знает. Но прилетел он быстро.

У. — Это можно показать, как процесс материализации.

X. — Попробуй, докажи это тем олухам, которые читают твою газетенку. Я этого не буду делать.

Y. — Это просто новая утка, чистейшая ерунда. Мы должны всегда искать новое. Да, вот то новое, которое никогда еще не происходило. И потому, что оно действительно новое, мы не можем его использовать ни в одном из наших сообщений. Придется выбросить, ребята, точно так, как мы лет пятьдесят назад выбросили бы заметку о воздухоплавании, о подводных лодках, о радио. Это свежие новости, а вся штука в том, что подобные вещи не полагается помещать в газете. О-о! Из всего того, что существует мизерного и слабого, когда-либо ползавшего по земле, самое ничтожное— это человеческое воображение. Мы присутствуем при самой удивительной вещи, когда-либо случавшейся, — но не можем охватить ее.

X. (негодующе рассуждает):—Я пущу эту историю на первую страницу. Я заставлю воображение всех представить это себе.

Майор Григсби все еще разговаривает с Фотерингеем. Последний нехотя принимает поток красноречия своего собеседника Григсби.

— Вы должны сделать так, чтобы тут воздействовало воображение. Если допустить, чтобы ваши способности не были использованы по-настоящему, вы их лишитесь, и никому они даже пользы не при-

[1] Презрительное название полицейских в США.

несут. Чудеса должны чувствоваться во всем, на каждом шагу. И все должно быть сконцентрировано и подчинено влиянию „Григсби, Блотт и Фотерингей“ — тогда в этом огромная сила.

Фотерингей: — Это все очень увлекательно.

Григсби: — Увлекательно! Да это ведь логика вещей. Я чувствую, что в течение одной ночи мы превратимся в гигантов отрасли распределения. У нас будут огромные обороты, большие деньги. Это нельзя выпустить из рук, м-р Фотерингей. Но знаете, мне бы хотелось знать, как к этому отнесется м-р Бэмпфайльд из соседнего банка.

Фотерингей, майор Григсби и Бэмпфайльд в небольшой гостиной дьюингтонского отделения «Лондонского и Эссекского банка». Бэмпфайльд — худощавый, чрезвычайно подвижной мужчина, невысокого роста, в пенсне. Григсби возбужден собственным красноречием, с которым он только что изложил удивительный проект.

В то время как остальные разговаривают, Фотерингей о чем-то, повидимому, размышляет. В нем постепенно исчезает чувство осознанной неловкости. В поведении больше простоты и природной сообразительности. Он уже начинает мнить себя важным капиталистом, держит себя заметно свободнее, не сидит на краю стула, как в кабинете Григсби.

Бэмпфайльд:— Это совершенно необычайное предложение, майор. Если бы вы мне сказали два часа тому назад, что в этой комнате можно делать чудеса и что мне даже предложат целый проект сети магазинов с чудесами, я бы просто высмеял вас.

Григсби: — Я сам всю ночь думал над этим, прежде чем понял.

Бэмпфайльд: — С помещениями будет трудно, это можно будет, пожалуй, уладить. Ну, что ж, м-р Фотерингей, вы можете рассчитывать на наш «Лондонский и Эссекский банк». Вы можете на нас надеяться, майор.

Фотерингей: — Я ведь лично плохо разбираюсь в финансовых и деловых вопросах.

Григсби: — Важно, чтобы вы доверили целиком свои способности новой фирме, м-р Фотерингей. Вот это самое существенное.

Бэмпфайльд одобрительно качает головой.

Фотерингей: — В этом я не вижу необходимости!

Бэмпфайльд и Григсби удивлены и ждут, что он еще скажет.

Фотерингей. — А что касается возможности лечения, то превращать это в коммерцию я не хочу.

Григсби: — И прекрасно. Мы можем иметь бесплатные клиники при всех наших магазинах. Будем принимать по вторникам и пятницами с большой скидкой.

Фотерингей: — Это мы можем устроить. Но вот чего я не понимаю. Почему бы не раздать весь товар даром? Зачем все это превращать в коммерцию?

Григсби: — Товары раздавать бесплатно нельзя, этого никак нельзя делать!

Фотерингей (снисходительно): — Я понимаю, что вы не можете. Но зачем тогда входить в долги, выпускать эти, — как вы их называете,— обязательства?

Бэмпфайльд: — Дело должно стоять на прочной финансовой базе.

Фотерингей (стараясь понять это): — Мы должны делать деньги?

Григсби (глубокомысленно): — Кредитоспособность — это испытание для фирмы.

Фотерингей: — Но почему же тогда нам просто не начать выпускать деньги?

Бэмпфайльд: — Этого нельзя делать. (Пауза. Возбуждается.) Это может привести к гибельным последствиям.

Фотерингей: — Да, но вот взгляните. (Жест, произносит что-то про себя. Появляется купюра в 100 фунтов.)

Бэмпфайльд: — Нет, нет, это нельзя допустить. Это противозаконно, это подлог, это фальшивая купюра.

Фотерингей: — Ну-ка, взгляните на нее Разве она фальшивая?

Бэмпфайльд (указывая на бумагу): — Нет, так нельзя. (Возбужденный, подымается с места.) Нет, так нельзя. Деньги нельзя делать, когда захочешь. Это подсекает все корни, это нарушает всю банковскую систему. Люди должны нуждаться в деньгах.

Григсби: — И в товарах.

Фотерингей: — Но ведь я могу им дать все это.

Григсби и Бэмпфайльд (одновременно): Что же они тогда будут делать? Что же их тогда заставит работать?

Фотерингей: — Может быть, они будут работать ради удовольствия?

Григсби подскакивает на месте. Фотерингей смущен и молчит.

Бэмпфайльд: — Уверяю вас, м-р Фотерингей, я этими вопросами, этими очень серьезными вопросами занимался еще тогда, когда вас на свете не было. Человеческое общество основано на нужде, и жизнь основана на нужде. Пусть мнится мечтателям (не будем их называть) земля без нужды! Ерунда! Этого быть не может.

Фотерингей: — Но ведь этого еще никто не испытывал.

Бэмпфайльд попрежнему скептичен.

Григсби: — Поверьте мне, м-р Фотерингей. Нельзя же все раздать так, ни с того, ни с сего, Это все уничтожит, приведет к всеобщему банкротству, к вырождению, к упадку человеческой деятельности. Мы с вами придумаем такой план, который надежно сохранит вашу способность, вашу очень опасную способность, если можно так выразиться. Неожиданно вы превратитесь в сверхмиллионера. Несомненно. И люди получат то, что им нужно и сколько им нужно.

Бэмпфайльд: — Наступит всеобщий постепенный рост и процветание. Ничего не будет лишнего, и главное, без всяких насильственных изменений.

Фотерингей: — Мне все это надо обдумать.

Магазин Григсби и Блотт. Панорама. Дверь на заднем плане. Улица. Продавец, обслуживающий покупателя. Приближается аппарат. В отсутствии майора справки в магазине дает Билль Стокер. Он возится сейчас с выставкой зонтиков. Другой приказчик стоит за прилавком.

Приказчик: — Где это Фотерингей сегодня?

Стокер: — С утра не видел. Григсби позвал его к себе.

Приказчик: — Наверное он в ударе сегодня.

Стокер: — Весьма похоже.

Приказчик: — И все из-за этой ерунды с чудесами.

Стокер: — Они доставляют одни только неприятности, а он ничего не может поделать. Совсем голову потерял. О, если бы вырвать это у него.

На улице появляется Фотерингей и приближается к двери. (Панорама.) Еще несколько дней тому назад он был бы почтителен к покупателю и тут же скрылся бы за прилавок. Но теперь он ни на что не обращает внимания и в раздумьи проходит по магазину. Он чувствует на себе какую-то ответственность. Подходя ближе к Биллю Стокеру, подымает голову, рассеянно смотрит на него и кланяется.

Стокер: — Алло, Фотерингей, где ты был? Что слышно?

Фотерингей улыбается. Он держится независимо, но чувствуется, что ему в то же время хочется знать, как другие отнесутся к тому, что он скажет.

— Я обсуждал деловое предложение. Как бы тебе понравились «Магазины чудес Григсби, Блотт и Фотерингей»?

Приказчик: — О, подумайте!

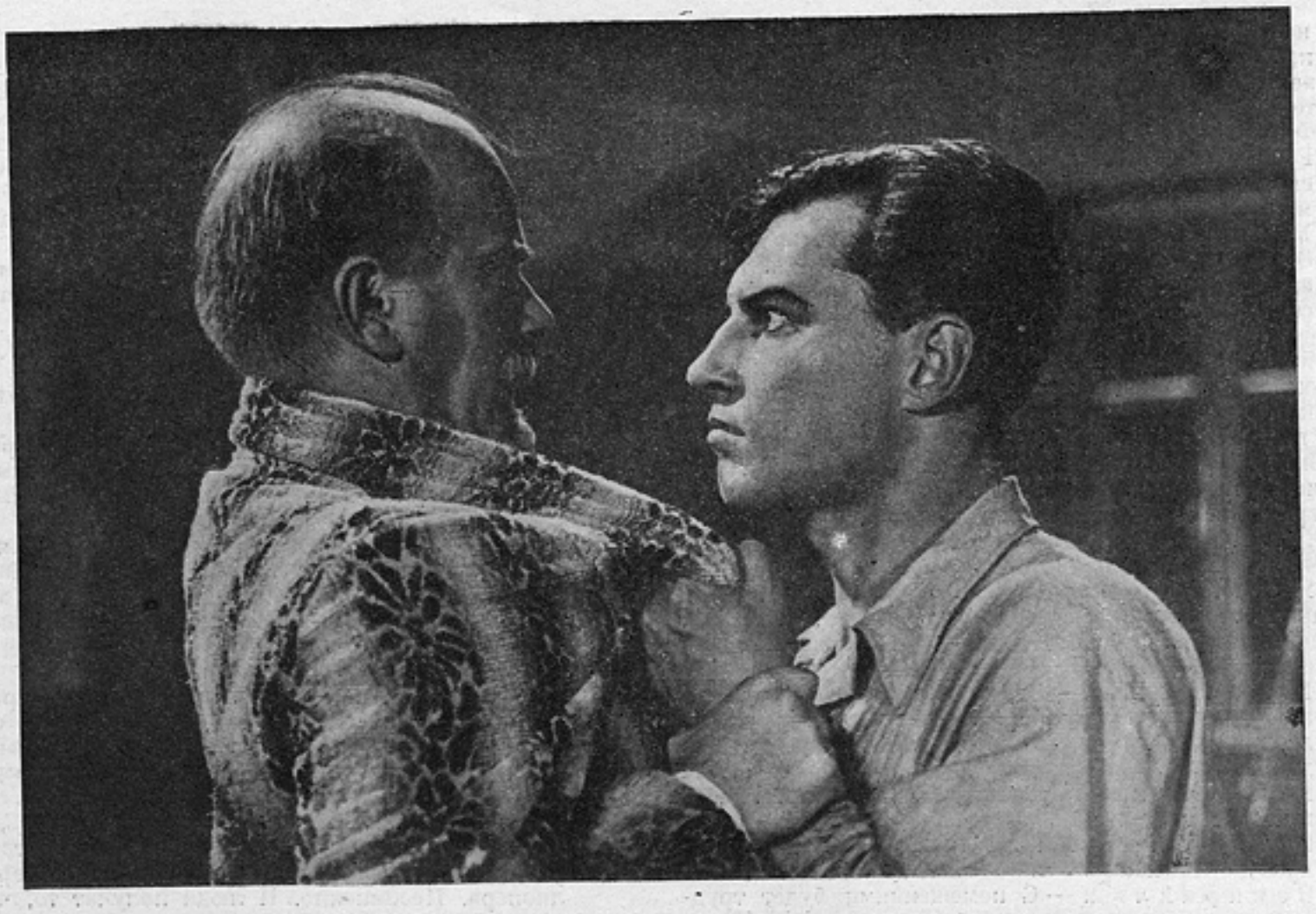
Фотерингей: — Да, я получил серьезное предложение. Большое дело. Я еще не решился на него, но можно иметь уйму денег, если правильно вести его.

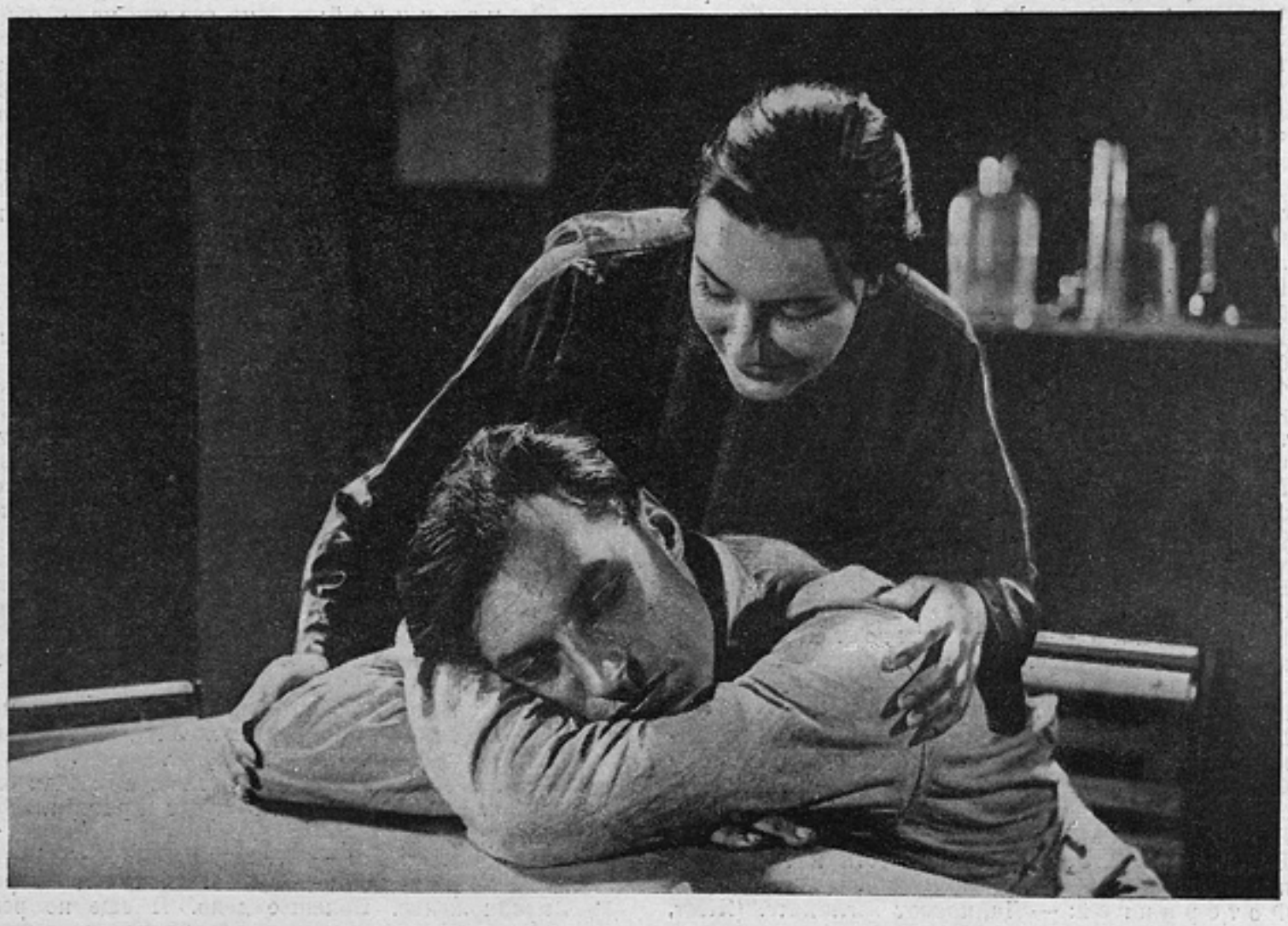
Стокер: — Гм!.. Магазин чудес!

Приказчик: — Из-за таких магазинов мы останемся без работы.

Фотерингей: — Я не подумал об этом.

Стокер: — Ты еще не подписал?

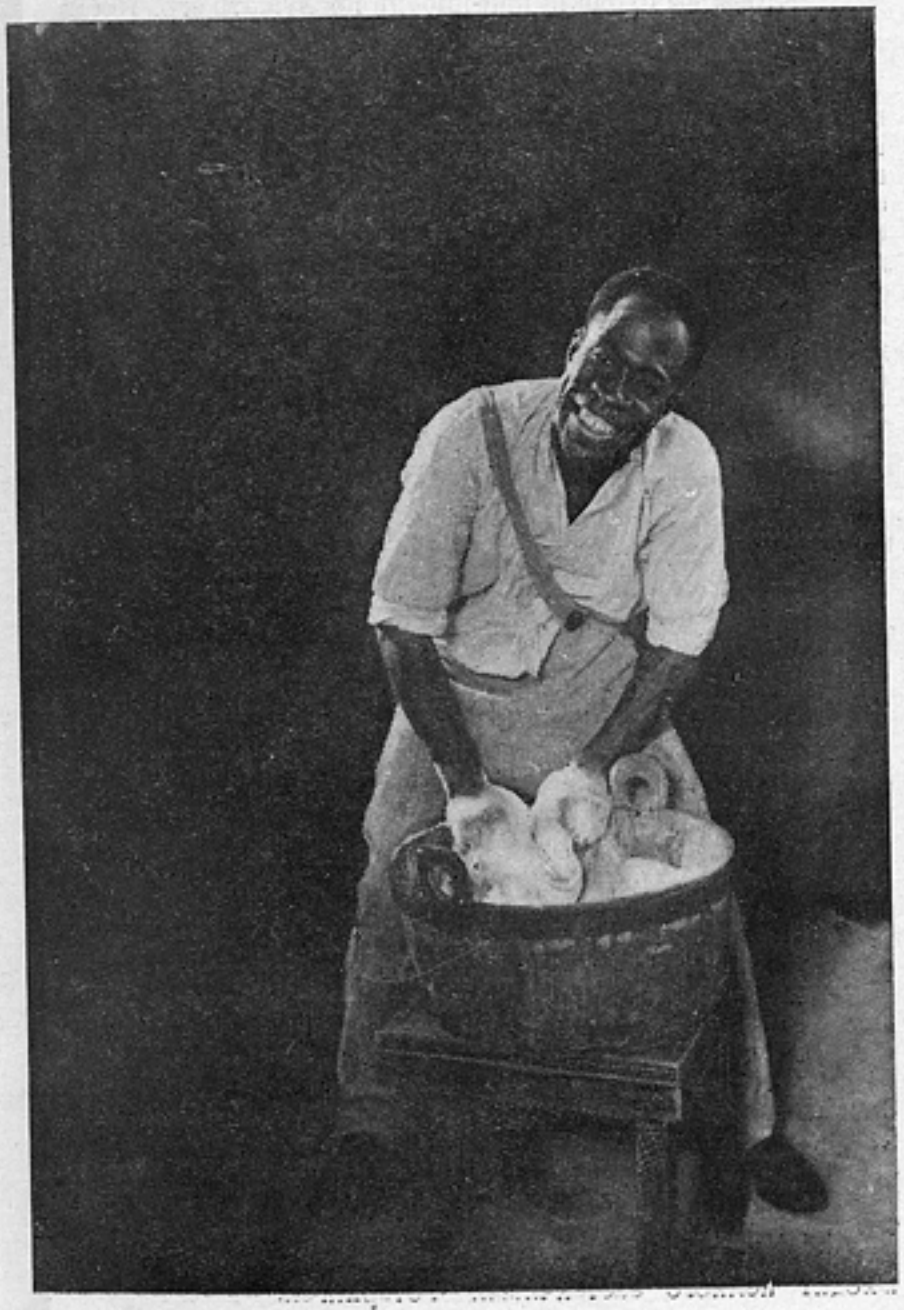




«ЛЮДИ ДОЛИНЫ СУМБАРА»

Сценарий С. Ермолинского. Режиссер Н. Тихонов. Операторы А. Фролов и Б. Муратовский. Туркменфильм. На фото: засл. арт. С. Комаров в роли проф. Буранова, арт. А. Абрикосов в роли Нури и арт. А. Агеева в роли Айны

«ТОМ СОЙЕР». Сценарий Н. Шестакова по М. Твэну Режиссер Л. Френкель. Оператор Ю. Вовченко. Киевская студия Украинфильм. На фото: Коля Кацович в роли Гекка Финна, арт. Родд в роли негра Джимми и арт. Самойлов в роли доктора Робинзона



Фотерингей: — Нет. Мне кажется, не мешает еще раз хорошенько все обдумать.

Стокер: — А кто организует дело?

Фотерингей: — Григсби с банком.

Стокер: — Да, но зачем зарабатывать деньги для них? Почему не обеспечить деньгами себя?

Фотерингей: — Я бы и себя прекрасно обеспечил, но...

Стокер: — Зачем делать им капиталы? Тебе нужны деньги — и делай их для себя. Зачем тебе надо откармливать старого Григсби и Бэмпфайльда?

Фотерингей: — Иначе нельзя это сделать. Просто для себя нельзя делать деньги.

Стокер: — Почему нельзя?

Фотерингей: — Бэмпфайльд объяснил это. Он сказал, что это приведет к социальному хаосу и всеобщему банкротству, затем, что это уничтожит социальный строй.

Стокер: — Уничтожит старого Григсби с Блоттом, ты хочешь сказать?

Фотерингей: — Нет, он не думал, что так может случиться.

Стокер: — Он бы сам поторопился это сделать, если бы только знал как. Послушай, Фотерингей, эти ребята просто хотят высосать из тебя, что можно. Имей я твои возможности...

Фотерингей: — Ну?..

Стокер: — Я бы знал, что делать.

Фотерингей смотрит, склонив набок голову.

Стокер: — Что бы я сделал? Я бы нашел что. Я бы не стал связываться с этими Григсби и Блоттом. Не беспокойся!

По лицу Фотерингея видно, что он начинает воспринимать слова Билля.

Отделение верхнего платья «Григсби, Блотт и К°». Шкафы с костюмами. Зеркало. В магазине затишье, покупателей не видно. У зеркала стоит мисс Ада Прайс с губной помадой в руке.

Входит Фотерингей, останавливается, увидав ее. Оба смущены после ночной сцены.

Ада (с подчеркнутым хладнокровием): — Здравствуйте, Джордж.

Фотерингей: — Прихорашиваетесь? А?

Ада: — Я бы хотела, Джордж, чтобы мне этого не надо было делать. Но приходится употреблять и пудру и губную помаду. Почему бы вам не сделать мое лицо таким, как у Эффи? Она стала такая интересная. Если сравнить то, что вы могли бы делать, с тем, что делаете, видно, что вы очень скупы.

Фотерингей: — О, боже!

Невнятно произносит что-то. Жест.

Ада становится гораздо красивее.

Ада (у зеркала): — Вот так хорошо, Джордж. В волосах такая чудная складка. Я сама себе очень нравлюсь. А, знаете, хорошо бы еще бриллиантовую тиару.

Фотерингей: — Что ж, почему бы и нет?

На голове Ады появляется бриллиантовая тиара.

Ада (нерешительно касается ее рукой): — О, чудесно! И бриллианты эти могут казаться настоящими, неправда ли?

Фотерингей: — Они настоящие.

Ада: — Джордж, а вы не смогли бы сказать, чтобы появилось и жемчужное ожерелье? Не знаю, как вы все это делаете, но все это прекрасно.

Ада так увлечена рассматриванием жемчуга в зеркале, что почти не замечает Фотерингея.

Фотерингей: — Вам хорошо было бы избавиться и от этого черного платья. К чему оно? Вот что! Пусть она будет одета, великолепно, как Клеопатра на сцене.

Ада Прайс преображается.

Фотерингей ошеломлен своим чудом. Ада счастлива в своем великолепии. Она не смотрит на Фотерингея, она в восторге от самой себя.

Фотерингей: — О, Ада, вы прекрасны!

Ада: — Нет, это вы прекрасны, м-р Фотерингей. Я никогда ничего подобного не видела. Если бы Билль увидел меня, — он бы не выдержал.

Вздрогнув, Фотерингей замечает, что в магазине начинают появляться покупатели.

— Приходят покупатели, и они не должны вас видеть такой. Будьте такой, как прежде Ада!

Ада превращается в такую же простую молодую женщину, какой она всегда была. Смотрит в зеркало.

— Я снова такая же. Разве что-нибудь происходило, Джордж?

Фотерингей возится у своих ящиков. Входят покупатели, сопровождаемые Биллем Стокером.

Ада подымается им навстречу. Она все еще смущена, но держит себя, как королева.

Фотерингей тоже смущен. Выходя из отдела, он оборачивается несколько раз и смотрит на нее.

Комната отдыха продавцов фирмы «Григсби и Блотт». Скромно обставленное помещение — книжный шкаф, софа, стол, стулья и т. п. Часы показывают четверть десятого. Мисс Мэгги Хупер сидит одна со своим рукоделием. Входит Фотерингей и стоит, смотря на нее.

Мисс Хупер: — А что вы здесь делаете вечером, в такое время?

Фотерингей: Сам не знаю. Зашел просто так. Как будто хотел вас видеть. (Садится на софу.) Мэгги! — Меня волнует все с этими чудесами.

Мисс Хупер: — Я ведь говорила, что вам надо посоветоваться.

Фотерингей: — Не в совете дело. Я не понимаю, что со мной творится. Я весь полон мыслей, я скоро лопну от них — и я боюсь их лишиться. Во мне происходят вещи, более поразительные, чем все эти чудеса. Я начинаю нуждаться в различных вещах, я думаю о них. Вы понимаете, Мэгги, у меня дурное воображение, у меня опасное воображение.

Мисс Хупер: — Ну, что я вам говорила? Вам надо повидать м-ра Мэйдига, можете даже сегодня вечером — он принимает у себя дома.

Фотерингей: — Интересно, что он мне может сказать.

Мисс Хупер: — Ведь я же говорила вам, чтобы вы сходили как-нибудь послушать его. Когда он в настроении — он прекрасен.

Мистер Мэйдиг в своем кабинете. Сидит у огня в глубоком кресле. Это высокий человек с длинными ногами, длинными руками и длинной шеей. Срывающийся голос эмоционального оратора, выражение восторга на лице. На столике, под рукой, несколько книг, газеты — ежедневные и еженедельные, бутылка виски, сифон и стакан с виски и содовой водой. Видны названия книг: «Через пространство и время», «Человек и бог», «Бог, природа и человек», «Психология и жизнь». В длинной руке Мэйдиг держит книгу, которую он читает. Другой рукой жестикулирует. Он не только читает, но и комментирует.

Мэйдиг: — Ах, ах... Удивительно, удивительно. Взять сущность вещей и переделать ее соответственно желаниям души. Да, дорогие друзья, мои возлюбленные друзья, этот ничтожный, расстроенный мир, этот богатый и очаровательный мир... Вы когда-нибудь... Нет!.. Мы когда-нибудь... Нет, нет... нет. Когда мы изредка отводим взор наш от окружающего, от жалкого и ничтожного окружающего, кажется, что мы мечтаем о том, что станет с миром. И это не плохо, мечтать о грядущем мире. Будь у нас только сила, будь у нас только вера претворить это...

Стук в дверь. Входит экономка.

— Сэр? Какой-то молодой человек вас очень хочет видеть. Его зовут Фотерингей. Он говорит, что ему чрезвычайно нужно вас видеть.

Мэйдиг (задумался): — Фотерингей? Такого не знаю. Приличный молодой человек? Не нищий?

Экономка: — Совсем нет. Но он чем-то взволнован, сэр. Он говорит, что ему нужен совет.

Мэйдиг: — Тогда попросите его войти. Я никогда не отказываю в таких случаях. Я всегда готов.

Экономка выходит, а Мэйдиг, после торопливого глотка виски, отставляет сифон и все прочее в сторону. Переставляет книги так, чтобы лучше были видны названия. Становится на коврике у камина, чтобы встретить посетителя. Приподнимается на цыпочках и принимает внушительный вид.

Входит немного застенчивый Фотерингей.

Мэйдиг: — Чем могу быть полезен, сэр?

Фотерингей: — Говорят, что вы иногда даете людям хорошие советы. У меня такая неприятность, — если только это можно назвать неприятностью, — что, может быть, вы...

Мэйдиг: — А что такое?

Фотерингей: — Со мной произошло нечто совсем непонятное. Я всегда думал о себе, что я ни на что не способен. А вот сейчас я обнаруживаю, что могу силой воли делать все — решительно все, что пожелаю.

Мэйдиг: — Что это значит: силой воли?

Фотерингей: — Это значит, что я могу делать чудеса.

Мэйдиг: — Чудеса?

Фотерингей: — Да, чудеса, сколько угодно чудес!

Мэйдиг (пристально смотрит на своего гостя): Вы случайно не сошли с ума, дорогой сэр? Я могу вас уверить, что теперь таких вещей не существует.

Фотерингей: — А что бы вы сказали, если бы я вам показал их?

Мэйдиг: — Тогда... тогда я бы подумал. Я в здравом уме, и никто не станет этого отрицать.

Фотерингей: — Хотите видеть что-нибудь? Кого бы вам показать? О, мне надоело уже возиться с кроликами, котятами, с цветами... Вот что! Пусть здесь на коврике появится пантера, настоящая живая пантера.

Появляется пантера, проползая между двумя мужчинами. Мэйдиг отодвигается назад, опрокидывая маленький столик. Фотерингей, повидимому, тоже обеспокоен при виде животного. И пантера тоже напугана непривычной обстановкой. Кажется, вот-вот она бросится; ползет по полу, угрожающе рыча и поворачивая из стороны в сторону голову. Бросается вперед, но останавливается между мужчинами, спиной к аппарату, заполняя большую часть кадра.

Голос Фотерингея: — Исчезни!

Пантера исчезает, Мэйдиг и Фотерингей стоят друг против друга, между ними на полу смятый коврик.

Фотерингей: — Что вы скажете о таком чуде?

Мэйдиг (медленно приходя в себя): — Это удивительно, да. Но это не чудо.

Фотерингей: — То-есть вы хотите сказать, что никакой пантеры здесь не было?

Мэйдиг: — Нет, мой друг, нет, — просто галлюцинация: это хорошо известно.

Фотерингей: — Пантера была галлюцинацией? Хорошо, сейчас же она снова будет здесь.

Мэйдиг: — Нет, не надо, не делайте этого.

Фотерингей: — Посмотрите на эти следы, вы видите? После галлюцинации следы не остаются, как вы думаете?

Мэйдиг: — Хорошо, вы убедили меня. Да, следы есть. Следы большого хищного животного. (Он теперь уж не сомневается.) И вы находите, м-р Фотерингей, что вы действительно можете делать такие вещи? Послушайте, мистер... мистер...

Фотерингей: — ...Фотерингей.

Мэйдиг: — ... Да, Фотерингей, послушайте, м-р Фотерингей, вы сделали сейчас, действительно, чудо. Можете не сомневаться в этом, это было чудо. И вы еще можете делать?

Фотерингей: — Об этом я и хочу посоветоваться с вами. Я могу делать все: я могу лечить людей, я могу заставлять вещи становиться на свои места, я могу превращать одни вещи в другие, я могу двигать ими — я не в состоянии, кажется, только проникать в человеческое сознание, но во всем остальном: тому, что я делаю, — нет предела.

Мэйдиг слушает с сонным видом, склонив голову набок, он обдумывает происшедшее.

— Это ВЛАСТЬ.

Фотерингей: — Да, но что мне делать с ней. Что бы вы делали на моем месте? Что сделал бы любой из нас? Знаете, м-р Мэйдиг, до того, как я почувствовал, что могу делать чудеса, мне всегда казалось, что я знаю, что мне нужно, в чем я нуждаюсь, потому что я знал, что у меня этого не будет. А теперь, когда я могу иметь буквально все, что я пожелаю, что-то меня удерживает. (Смотрит, слушает ли его Мэйдиг.)

Мэйдиг (погруженный в свои размышления): — Власть, власть, дорогой молодой человек. — Что бы вам сделать с миром? Лечить его? Подумали ли вы об этом?

Кладет свою костлявую руку Фотерингею на плечо и протягивает указательный палец другой руки.

— Почему бы мир не избавить от болезней? Сделайте сразу то, к чему наука и медицина пытаются притти понемногу. Мир без болезней.

Фотерингей: — Я не думал об этом. Я думал просто так — подлечить одного, другого.

Мэйдиг: — Этак не надо! Надо, чтобы весь мир был наполнен пышущими здоровьем людьми, это будет новый мир!

Новые времена мира начинаются.

Возвращается золотой век.

Земля, подобно змее, обновляется.

Зимняя и сорная трава исчезает.

А затем миру вы можете доставлять изобилие, давать тысячекратные урожаи. И не за что тогда будет бороться.

Фотерингей: — Вы не думаете, что в этом может быть ловушка?

Мэйдиг: — Что за ловушка?

Фотерингей: — Я думаю, если это и делать, то понемногу.

Мэйдиг (вскинув голову вверх): — Конечно, нужна известная предосторожность, и мы должны быть осмотрительны. Надо держать в руках пантер. Но не будем ни торопиться, ни медлить. Я вижу, сколько великолепного в вашей власти, такую возможность для нашей расы, такую блестящую надежду...

Фотерингей: — Когда мы говорили о превращении вещей, майор Григсби и м-р Бэмпфайльд очень хотели, чтобы я не занимался превращением. Они даже думают, кажется, что в этом что-то кроется.

Мэйдиг: — У этих людей исключительно ограниченный ум, я никогда не мог ни с кем из них работать.

Фотерингей: — Видите ли, м-р Бэмпфайльд сказал, что все люди связаны нуждой в деньгах и вещах, и что если бы они не нуждались, им бы нечего было делать.

Мэйдиг: — Я нахожу это невыносимым. Я нахожу это совершенно невыносимым. Разве у них нет веры в Человека? (Поворачивается к Фотерингею и жестикуляцией усиливает свои замечания.) Разве не существует искусства? Разве нет красоты? Разве нет еще неоткрытых безбрежных морей науки? Мы должны создать новый мир. Пусть каждый бедняк найдет завтра хоть пять фунтов, и он сможет пойти и купить на них все, что ему надо. Подумайте об этом! Подумайте, что это значит!

Фотерингей: — Я бы это сделал, если бы вы были уверены, что здесь нет ловушки. А м-ра Бэмпфайльда это очень поразит, он разволнуется.

Мэйдиг: — А потом лечить весь мир. И каждый вдруг скажет со смехом: «Я себя хорошо чувствую, я совершенно здоров».

Фотерингей: — В этом я не вижу вреда! Только вот врачи тогда уж не нужны будут.

Мэйдиг: — А почему?

Фотерингей: — Ведь они обычно думают, что это их обязанность охранять наше здоровье.

Мэйдиг: — О, небо! О, дух справедливости! Неужели же мы останемся нуждающимися, чтобы прибегать к помощи банкиров и бизнесменов, и больными, чтобы обращаться к врачам? Конечно, сразу отказаться мы не сможем, ибо в природе вещей заложена инерция, и с ней приходится считаться. Я об этом еще буду и буду думать, я не буду спать, я глаз не сомкну. Ибо сегодня последняя ночь нищеты человечества. Затишье перед рассветом. Какая блестящая мысль. Сможете ли вы спать, м-р Фотерингей?

Фотерингей: — Я, знаете ли, сегодня очень устал за день.

Мэйдиг: — Вы, невинность божия, вы будете спать. Послушайте, я не могу так расстаться с вами. Совершим лишь одно сейчас из всего, что мы задумали. Давайте подумаем... О! Мой сосед, пол-

ковник Уинсфанли, председатель суда, человек весьма влиятельный, но влияние его направлено против прогресса; ко мне относится исключительно невежливо. Я не желаю ему зла, но он до поздней ночи сидит и пьет — и я смею думать, слишком много пьет. Я сам не педант в этих делах, но он просто напивается. И сейчас он, вероятно, сидит со своим графином. Превратите, м-р Фотерингей, его виски в какую-нибудь простую жидкость. Весь его дом украшен саблями и всяким оружием, сделайте его сошником, а сабли серпами.

Фотерингей: — А ему это понравится?

Мэйдиг: — Сначала нет. Но это заставит его задуматься.

Фотерингей (несколько неохотно):—Ну, что ж, я действительно хотел что-нибудь сотворить, прежде чем итти спать. Полковник Уинсфанли, вы говорите? Хорошо. (Жест и несколько неразборчиво произносимых слов.)

Зал в доме полковника Уинсфанли. На стенах развешаны головы двух тигров, множество рукояток шпаг, малайские ножи и тому подобное оружие.

Слышен резкий звонок. По залу пробегает взволнованный слуга без галстука, застегивая на ходу пуговицы верхнего платья. Аппарат следует за ним по широкой темной гостиной до кабинета полковника. Полковник в помятом жакете стоит со стаканом виски в руках перед креслом у камина. На лице его выражение сильнейшего отвращения. На вид он приятный, но желчный, нетерпеливый старый солдат. Пьет мелкими глотками и пристально смотрит на слугу.

Слуга: — Вы звонили, сэр?

Полковник: — Я звонил шесть раз! Вы слишком рано ложитесь спать, Муди. Скажите мне, пожалуйста, что произошло с виски? Что за чорт, оно совершенно испортилось, оно превратилось в воду, хуже, чем в воду! Оно отвратительно, отвратительно, я вам заявляю! Что вы с ним делали? Случайно воды вы не подлили? Это совсем не виски!

Слуга: — Это самое настоящее старое вино, сэр.

Полковник: — Ничего подобного. Это не старое вино. Оно совсем не жжет. Что вы с ним сделали?

Слуга: — Уверяю вас, сэр, ничего.

Полковник: — Вы хотите уверить меня, что я пью виски, тогда как я знаю, что я его не пью?

Разговор прерывается страшным стуком падающего металла.

Полковник: — Что такое? Что там случилось? Сперва мне дают воду вместо виски, а потом начинает рушиться мой дом. Что-то случилось с коллекцией. Сходите, Муди, и посмотрите. Сходите же, нечего здесь стоять.

Слуга уходит.

Полковник снова пытается пить виски.

— Это яд. Я отравлен. А-а, Муди! Ну, что там случилось?.. Почему вы молчите?

Слышны торопливые шаги слуги по гостиной. Он входит, оставив за собой дверь в гостиную открытой. На лице выражение изумления и ужаса. Держит в руках серп. Медленно говорит:

— Не понимаю, сэр. Три минуты тому назад я проходил через зал и все было в порядке, как и следует. А теперь... это ужасно!

Полковник: — Что ужасно? Говорите толком, что ужасно?

Слуга: — Сэр, коллекция, вся коллекция... исчезла.

Полковник: — Исчезла?

Слуга: — Да, сэр, исчезла вся коллекция, все сабли. Там теперь куча каких-то вещей, каких-то сельскохозяйственных инструментов — и почти все на полу. Вот, сэр...

С выражением отвращения показывает серп. Полковник берет его в руки и рассматривает.

Удивленно замечает:

— Что за проклятие? Что это такое? Что все это значит? Во что превратился мой дом? Мои сабли исчезли? Исчезли, вы говорите? Не понимаю. Ну-ка взглянем на них.

Зал в доме полковника. Полковник и слуга. Вся коллекция полковника превратилась в сельскохозяйственные инструменты — сошники, серпы и т. п. Все это разбросано в беспорядке по полу.

После минутного молчания полковник кричит:

— Мне бы только поймать того идиота, который сделал это. Разве в Дьюингтоне нет полиции? Он, повидимому, проник сюда, когда я был у себя, он украл мои сабли, я понимаю. Но к чему он оставил мне эту мерзость? Она изводит меня.

Раздается звонок у наружной двери.

Полковник: — Кто это звонит в такое время?

Слуга: — Не представляю себе, сэр!

Полковник: — Нечего представлять себе — идите и посмотрите. Если это так шутят со мной...

Слуга открывает дверь. Нерешительно входит суперинтендант Смителльс и констебль Тамбль. В руке суперинтендант держит телеграмму.

Полковник (в бешенстве):

— Вы! Посмотрите-ка сюда! Посмотрите-ка сюда, что здесь творится! Сабли — вся моя коллекция! — все исчезло. Знаете вы что-нибудь об этом? Войдите же, чорт побери. Что вы остановились зевать в дверях? Это только что случилось. Взгляните на мое оружие!

Суперинтендант и констебль медленно входят и смущенно смотрят на беспорядок в зале. Потом мрачно осматривают друг друга.

Полковник (кричит): — Ну?

Суперинтендант: — Это все то же.

Полковник: — Что то же?

Суперинтендант: — То же — чудеса.

Полковник Уинсфанли кажется вот-вот разразится, но волнение слишком сильно, и он продолжает молчать.

Суперинтендант: — В окрестностях были случаи проявления чудес. Это выше всякого понимания, сэр!

Полковник: — Чудеса?

Суперинтендант: — Да, сэр!

Полковник: — Не может быть!

Суперинтендант: — Нас это совсем сбивает с толку. Мы бы не пришли вас тревожить в такое время. Но так как вы председатель суда, то мы решили, что вы можете нам помочь.

Полковник: — А в чем дело?

Суперинтендант: — Речь идет о нашем констебле Уинче, который бесследно исчез прошлой ночью. Мы обыскали всюду, мы исследовали течение реки у мельницы, мы вели расспросы вдоль железной дороги, но не нашли его

Полковник: — Надеюсь, что вы не пришли ко мне с тем, чтобы я сейчас же, в двенадцать часов без десяти, доставил вам его?

Суперинтендант: — Нет, сэр, но у нас имеется телеграмма.

Полковник: — А что она вам дает, ваша телеграмма?

Суперинтендант: — Это телеграмма из Сан-Франциско, сэр.

Полковник: — Из Сан-Франциско? (Вырывает телеграмму и читает): «Ответ оплачен 36 слов полиции Дьюингтон Эссекс Англия ТЧК Исчез ли констебль Уинч непонятно как обнаружен здесь ТЧК Легко ранен собственной вине в уличном движении ТЧК Утверждает чудо ТЧК Обвиняет некоего Фотерингея ТЧК Информацию и инструкцию телеграфируйте частным порядком исключительно конторе Вилля Пракмена Сан-Франциско ТЧК Расходы мой счет»... Это какая-то чепуха!

Суперинтендант: — Ни в коем случае, сэр. Тут замешан этот Фотерингей.

Полковник: — Фотерингей? Дайте мне виски, без виски я не могу ничего понять.

Слуга: — Да, сэр, но...

Полковник: — Боже мой, что, опять чудо?

Слуга: — Я достану другую, нераспечатанную бутылку.

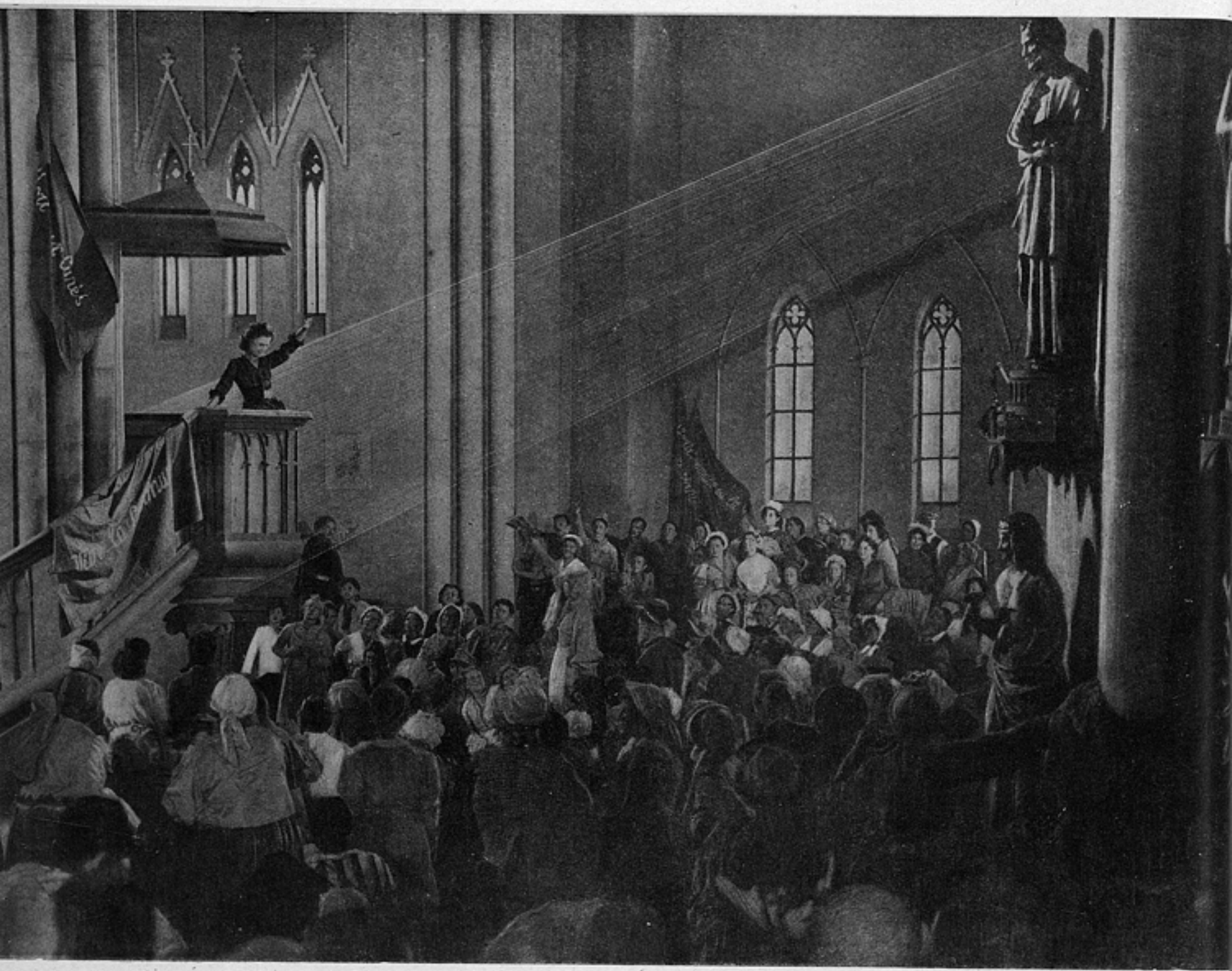
Кабинет полковника. Слуга ломает печать и открывает бутылку виски. Все стоят вокруг стола. Четыре стакана наполняются жидкостью. Все четверо с серьезными лицами одновременно пробуют и одновременно оставляют стаканы.

Полковник: — Вода с мылом!

Суперинтендант: — Ужасный напиток, сэр!

«ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА»

Режиссеры Ю. и Р. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото: засл. арт. И. Чувелев в роли Патту.



«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и Шейнин. Мосфильм

Полковник: — А что, Муди, вы скажете?
Слуга: — Что я могу сказать, сэр? Я бы охотно не возился с этим виски.
Суперинтендант: — Если вы меня спросите, я скажу, что это снова Фотерингей.
Полковник: — Фотерингей! Все Фотерингей. Я пока молчу. Я считаю, что пока надо молчать, исключительно молчать. Завтра я увижу этого малого, но без шума. Я с ним тихо, спокойно побеседую. Спорить не имеет смысла. Вы его завтра приведите ко мне, Смиттельс, но, случайно, как бы за советом. Тревожить и волновать его не надо. Только присматривайте за ним хорошенько и имейте наготове свой жезл, и если он только попробует палец поднять, — бейте его! Я ведь насквозь вижу. (Рассуждает.). Нет, сегодня ночью я не могу его видеть. А вот завтра на свежем воздухе, днем, когда можно следить за его глазами, за руками...

Старинный сад в доме полковника. Диковинные деревья; на заднем плане цветет араукарий. Солнечный день. Полковник в белом костюме и соломенной панаме идет с инструментом в руках пропалывать сорную траву. Бессонная ночь совершенно не успокоила его. Он ободряет себя: «Надо держаться твердо, спокойно, не волноваться, не кричать, а наблюдать за этим человеком».
Приближаются суперинтендант и Фотерингей.

Полковник: — А вот он, творец чудес! Совсем непохож. Ах, проныра! Испортил мне виски, уничтожил всю коллекцию. Не волнуйтесь. Так, м-р суперинтендат, это и есть тот молодой человек, которого вы хотели, чтобы я видел?
Суперинтендант: — Это м-р Фотерингей, как приказано, сэр.

В манере Фотерингея держаться чувствуется и обычное, усвоенное им униженное почтение и в то же время новая для него самоуверенность.

Фотерингей: — Да, к вашим услугам, сэр.
Полковник: — Я хочу переговорить с вами, сэр, серьезно поговорить. Как председатель суда и депутат-лейтенант, а также бывший владелец ценной коллекции оружия и некогда ценного погреба вин, а также как организатор общества охраны закона и общественного порядка и сограждании нашего бедного констебля Уинча, я совершенно естественно хочу кое-что знать! Я хочу, если можно так выразиться, объяснения.
Фотерингей: — Как — я и сам не знаю. А почему — на это мне тоже трудно ответить. Единственное, что я могу сказать, что я делаю чудеса.
Полковник: — И доставляете приятное удовольствие своим друзьям.
Фотерингей: — Видите ли, не всегда знаешь, за что люди могут на тебя обидеться.
Полковник: — Могут обидеться? А как же иначе, чорт побери, могу я отнестись к этим штучкам с виски и с моей коллекцией?
Фотерингей: — Видите ли, мистер Мэйдиг...
Полковник: — Мэйдиг, Мэйдиг, этот модный проповедник, он-то тут при чем?
Фотерингей: — Он мне советовал...
Полковник: — Он вам советовал?..
Фотерингей: — Он сказал, что если вы хотя бы раз ляжете спать трезвым...
Полковник — Будьте любезны повторить, что вы сказали.
Фотерингей: — Если бы вы могли не пить столько...
Полковник: — Продолжайте, сэр, продолжайте! Я послушаю вас, вас интересно послушать!
Фотерингей: — И кроме того, мы символически заменили ваше оружие, чтобы подготовить вас к спокойствию в мире.
Полковник: — Спокойствию в мире! Какому спокойствию? Когда оно наступит, это спокойствие?
Фотерингей: — О, весьма скоро. Мистер Мэйдиг все точно объяснил, как мы это устроим.
Полковник: — И вы значит решили устроить это? Когда же?
Фотерингей: — Мы встретимся с Мэйдигом около двенадцати и тут же, я думаю, мы перенесемся в Золотой век.

Полковник (сохраняя мрачное спокойствие); Они хотят перенестись в Золотой век сегодня же, после полудня. (Обращается к небу и вселенной — медленно произносит.) Они... хотят... перенестись в Золотой век.... сегодня после полудня. (Оборачивается к Фотерингею.) В таком случае, мне неудобно говорить о моей коллекции и виски.
Фотерингей: — Не стоит беспокоиться. Мы ведь не делаем вам зла. Я вам все верну. (Что-то произносит и делает жест рукой.)
Полковник: — И этого достаточно? Только лишь?
Фотерингей: — Только и всего.
Полковник: — И свершилось уже чудо? Виски стало виски, а коллекция — коллекцией?
Фотерингей: — Вы можете пойти посмотреть. Необычайное заключается в том, что я могу делать это. Я могу превратить этот сад в пальмовый лес и наполнить его тиграми; мне кажется, что просто нет предела тому что я способен делать.
Полковник (осматривая его): — Нет предела тому, что вы способны делать? Вы?
Фотерингей: — Да, я!
Полковник: — Вы можете делать решительно все?
Фотерингей: — Да. Вы хотите, чтобы я показал?
Полковник (ужаснувшись): — Вы можете делать чудеса?
Фотерингей (с некоторым раздражением): — Почему же я не могу? Вы хотите видеть большое чудо?
Полковник: — Да, не мешает посмотреть.
Фотерингей: — Вы хотите снова быть в Индии? В Бомбее, например? Сейчас мы будем в Бомбее.

Оживленная площадь в Бомбее.

Фотерингей: — Ну, что, полковник?
Полковник (протирает глаза): — Это вы сделали?
Фотерингей: — Никто другой, конечно. Ну, вы довольны, что вы в Бомбее?
Полковник: — Площадь очень изменилась. Но я узнаю ее. Да, мы действительно в Бомбее. А как мы попадем назад — одно небо знает. Мне надо после завтрака кой с кем поговорить.
Фотерингей: — Прекрасно, можете не беспокоиться. Мы не задержимся здесь. Мы сейчас снова будем у вас в саду в Дьюингтоне.

Сад полковника Уинсфанли.

Фотерингей: — Так как же, сэр, могу я делать чудеса или нет?
Полковник: — Несомненно, да! Вы уничтожаете пространство!

Молча идут по направлению к дому полковника.
В доме полковника. Вся коллекция попрежнему висит на стенах. Полковник и Фотерингей продолжают беседу. Полковник сидит, а Фотерингей стоит, время от времени начиная расхаживать взад и вперед.

Фотерингей: — У м-ра Мэйдиг, знаете, есть свои соображения. Не имеет смысла с моими способностями затевать всякие дела, да еще с банками. М-р Мэйдиг называет нашу жизнь системой Нужды, а мы хотим превратить ее в систему Изобилия. Люди не будут больше нуждаться, не будут болеть, не будут голодать, не будут ни воровать, ни грабить! И война больше не будет нужна.
Полковник: — Ничего не нужно будет, насколько я понимаю.
Фотерингей: — Да, все будет по-иному. Но Мэйдиг говорит, что нельзя делать чудеса, оставаясь самому таким же.
Полковник: — Ну, а если, сэр, вы покончите с войной, — насколько я понимаю, вы собираетесь это сделать сегодня после обеда, и я начинаю думать, что вы действительно способны сделать это, — если вы положите конец войне, сделаете труд ненужным, уничтожите конкуренцию, дадите каждому денег больше, чем он может истратить, тогда я спрашиваю вас: что будут люди делать, сэр? Что они будут делать?

Фотерингей (искренно): — А знаете, я и сам не знаю. Но Мэйдиг думает, что мы все просто будем любить друг друга.

Это для полковника уже слишком. Он вскакивает с места и кричит:

— Любить друг друга? Любить друг друга? Вы в уме, сэр? У вас есть чувство скромности? Вы представляете себе, что вы посягаете на самые интимные, священные чувства?

Фотерингей: — М-р Мэйдиг понимал это совсем иначе. Существуют, конечно, и наука и искусство...

Полковник: — ... И одурачивание.

Фотерингей: — Это можно проверить. М-р Мэйдиг говорил, что мы еще не знаем точно, что люди будут делать.

Полковник (в бешенстве): — М-р Мэйдиг говорит, м-р Мэйдиг говорит!.. Вы хотите пустить в ход этот бедлам через шесть часов? Но что же с нами будет? Что будет с нами?

Фотерингей: — Я сам определенно не знаю. Будут некоторые изменения, говорит м-р Мэйдиг.

Разъяренный полковник жестикулирует. Отходит на несколько шагов от Фотерингея, смотрит на злополучное оружие на стене, колеблется минуту, а затем, сделав над собой усилие, возвращается к разговору с Фотерингеем.

Полковник: — Послушайте, Фотерингей, может быть, вы подумаете об этом еще немного, хотя бы несколько дней. Ведь мы создали известную цивилизацию, люди приспособились к ней...

Фотерингей:— Не так уж прекрасно приспособились, как вам кажется.

Полковник: — Во всяком случае, приспособились. У нас империя, установлен известный порядок...

Фотерингей: — Все это хорошо для таких, как вы, но большинство людей — это такие же люди, как я. Вполне понятно, что сохранить существующий порядок хотите вы, а я за то, чтобы его уничтожить. Понятно? Я хочу, чтобы изменения в жизни принесли нам радость.

Полковник: — А разве за последние сто лет не было достаточных изменений? Железные дороги, электричество, фотография, стальные суда, радио?

Фотерингей: — Это нас немного поколебало, но не изменило. Я стою за еще большие изменения.

Кабинет полковника. Полдень. Полковник переменил костюм и курит сигару. У него сидят Григсби, Бэмпфайльд, полицейский суперинтендант, викарий и молодой человек в спортивном костюме для верховой езды. На столе — кофе, сигары, ликеры и т. п.

Полковник (возбужден, все выражают ему свое согласие): — Вы не представляете себе, насколько все это серьезно. В то время как мы сидим здесь, в наших старых домах, придерживаемся наших старых порядков, эта пара опасных лунатиков собирается переделать мир, переделать нас. Я спрашиваю: разве нельзя, чтобы все осталось попрежнему? Знаете ли вы их намерения, Григсби?

Григсби: — Он хочет уничтожить всякую коммерцию.

Бэмпфайльд: — Он хочет уничтожить кредит. Мир основан на денежных отношениях, а если их не будет, тогда все погибнет.

Полковник:— Он страну оставит открытой и незащищенной для всякого, кто захочет совершить на нее воздушный налет. Этот невзрачный приказчик — очень опасный лунатик. Я говорю вам, м-р Смиттельс, будь это по закону или против закона — его придется арестовать.

Суперинтендант: — Что ж, можно попытаться. Автомобильные преступники — весьма опасная публика для местной полиции, а если нам еще придется иметь дело с преступниками, которые совершают чудеса, — это свыше наших сил, полковник, предупреждаю вас.

Полковник: — Я стою за порядок и законность при нормальных условиях. Но разве это нормальные условия? Иногда приходится прибегать к так называемым широким толкованиям и тогда приходится рисковать и нарушать законы. Я не прошу вас, джентльмены, нести равную со мной ответственность. Может быть впоследствии... (принимает суровый вид). Они не люди, а бешеные собаки, и обращаться с ними надо, как с собаками.

Поворачивается, выходит из комнаты, ходит большими шагами по залу. Никто не движется, пока Бэмпфайльд не встает со своего места и не кивает понимающе Григсби. Оба смотрят на суперинтенданта, остающегося напряженно внимательным. Викарий делает вид, что погружен в свои мысли. Молодой спортсмен, вытягивая шею, следит за полковником.

Полковник смотрит на висящее на стене спортивное ружье. Неторопливо снимает его со стены и рассматривает.

— Не годится, нет. Ружье должно стрелять пулями, а не дробью.

Снимает винтовку, проходит в кабинет и достает патроны. С резким щелканьем заряжает его. Все проделывает спиной к аппарату.

Красивые залитые солнцем луга близ Дьюингтона, река, ивы, вдалеке дьюингтонская церковь среди группы вязов. Мэйдиг и Фотерингей лениво бродят. Мэйдиг впереди, он говорит. Фотерингей производит впечатление человека, которого ведут.

Мэйдиг: — Какой прекрасный день. Подумайте только — это ведь канун Нового года мира. Мы на грани величайших изменений, которые когда-либо видела наша земля. Исчезнет нужда, и воцарится изобилие. Провожайте старый мир, приветствуйте новый. Знаете, мне так хотелось бы побродить еще до начала всех этих перемен.

Садятся на бревно.

Мэйдиг: — Тупой, старый мир. Какой урок ты должен получить.

Фотерингей: — Я бы хотел немного точнее знать, что мы будем делать. Я много думал об этом прошлой ночью. Мне не все еще ясно.

Мэйдиг: — И мне тоже. Это единственное темное место.

Фотерингей: — Да, но мне надо действовать в каком-то порядке — одно за другим.

Мэйдиг: — Я знаю.

Фотерингей: — Например, всех сделать здоровыми. Я полагаю, это недурно?

Мэйдиг: —Сделать так, чтобы все были здоровы. Прекрасно.

Фотерингей: — Врачам это придется не по душе. Потому что это их дело сохранять наше здоровье.

Мэйдиг: — Не говорите, м-р Фотерингей, что врачи, мол, не хотят, чтобы все люди на земле были совершенно здоровы.

Фотерингей: — Это мне не надо говорить вам. У врачей теперь, кроме их аппетитов, ничего не останется.

(Мэйдиг в ужасе.)

Фотерингей: — Все это так. Люди привыкли жить каким-то определенным образом. Об этом и говорят все время и м-р Григсби и м-р Бэмпфайльд. Если мы каждому дадим слишком много денег и всего, что ему хочется, — не будет ли это похоже на выигрыш в партии, которая не была разыграна? Что же люди будут делать?

Мэйдиг: — Будет много дела.

Фотерингей: — А именно?

Мэйдиг: — О, мы так организуем производство, торговлю, собственность, деньги, что еще много придется работать.

Фотерингей: — Но мы не решили, как мы это сделаем!

Мэйдиг: — Это уже детали. Ну, а что касается вопроса о безделии, о том, что делать будет нечего, это вопрос не новый. Он уже поднимался наукой. Вы со своими чудесами только ускоряете его разрешение, хотя наука нас уже опередила. Ответ таков: разумное искание счастья, созидательный труд, труд высокого мастерства.

Фотерингей: — Вот тут, м-р Мэйдиг, полковник возражает. Думаете ли вы вообще, что люди хотят трудиться?

Мэйдиг: — Мы должны заставить их желать этого.

Фотерингей: — Но тут мои чудеса бессильны. Я не могу воздействовать на волю людей, я уже пытался. В мгновение ока я могу их отсылать в Сан-Франциско, ставить их с ног на голову, лечить от болезней, обогащать, но люди остаются людьми.

Мэйдиг. — Индивидуум остается индивидуумом. Так, я полагаю, вы ставите вопрос?

Фотерингей: — Да, и это меня смущает.

Мэйдиг. — Но вы можете на них воздействовать косвенно. Более здоровые люди — более счастливые, люди более спокойные, не волнующиеся и нераздражительные — лучшие люди.

Фотерингей: — В известной мере я это могу. Но не появятся ли тогда новые препятствия? М-р Мэйдиг, у меня есть огромные желания, и пока я обладаю властью, они растут.

Мэйдиг; — Ах, мой молодой друг! Сколько раз моим уделом было выслушивать подобные исповеди молодых людей. Я знаю и понимаю: у всех нас имеются подобные стремления, даже у меня.

По лицу видно, что Мэйдиг о многом вспоминает.

Фотерингей: — Я говорю, что у меня как раз...

Мэйдиг: — Уверяю вас, что в этом ничего нет особенного.

Фотерингей: — Я знаю, но это тревожит меня.

Мэйдиг: — У вас мятущиеся желания. Надо сдерживать себя.

Фотерингей: — Но почему? Почему? Меня увлекает такая девушка, как Ада Прайс. Мэгги может пришивать пуговицы и штопать носки, и на это она хороша. А Ада Прайс — это девушка, которую хочется сорвать, как цветок.

Мэйдиг (останавливается и принимает ораторскую позу): — Это старо, как эти холмы. Сопротивляйтесь искушению. Пусть вашим девизом будет служение.

Фотерингей: — Служение? Почему? Почему я должен делать людей прекрасными, здоровыми и ничего не иметь за это? Почему я должен дать возможность этому проходимцу Биллю Стокеру пользоваться всеми благами?

Мэйдиг: — Мой дорогой друг!

Фотерингей: — И так все будут рассуждать. Моя власть должна и меня сделать свободным, ибо все эти чудеса — чудеса скорости, изобилия, здоровья, — освобождают человечество. Желания пользоваться благами жизни — вот что двигает нами.

Слышен выстрел из винтовки, жужжание пули. Шляпа с Фотерингея слетает, он прикладывает руку к голове — голова ранена. Недоуменно смотрит на окровавленные пальцы; пролетает вторая пуля; падает нависавшая ветка с дерева:

— В нас стреляют! — кричит Мэйдиг. — Ложитесь!

И он быстро опускается плашмя на живот. Фотерингей продолжает стоять.

Фотерингей: — Прекратись, стрельба. Пусть больше не вылетает пуль из ружья.

Из его щеки струится кровь.

— Пусть меня не поражают пули! Рана на голове, заживи.

Но лицо и руки остаются окровавленными.

— Я буду неуязвим, вот! (Подумал, сделал жест, что-то пробормотал.)

Теперь в его поведении чувствуется настоящая сила. Исчезают последние следы покорности и сомнений.

— А теперь, давайте-ка, м-р Мэйдиг, выясним, кто это стрелял? Я хочу поболтать с ним. Эй, кто бы ты ни был! Отныне твое ружье не стреляет больше!

Остановился. Смотрит на подымающегося на четвереньках Мэйдига, который все оглядывается назад. Смотрят друг на друга, но уже не так, как ученик на учителя.

— Встаньте, Мэйдиг. Теперь вы видите, чем этот мир платит человеку, который может делать чудеса, который хочет только добра ему, хочет лечить болезни людей, все дать им, освободить их? — Меня пытаются лишить жизни. Я думаю... (Прикидывает пальцем.) Еще бы на один дюйм и он бы уложил меня. Теперь давайте посмотрим, кто же стрелял? Я думаю, что можно будет доискаться.

Идут вперед. Ноги Мэйдига длиннее, но что-то заставляет его пропускать Фотерингея вперед.

Мэйдиг: — Мне кажется, было бы хорошо, если бы я стал неуязвимым.

Фотерингей (смотрит с минуту на него) — Все в свое время, Мэйдиг. Пока-что я присмотрю за вами. Пока я цел, поверьте, вам худо не будет.

Полковник спрятался за пышной цветочной изгородью из жимолости и диких роз. Следит за приближающимися, угрожая им кулаком. По широкому полю движутся Фотерингей и Мэйдиг. Полковник прицеливается, но ружье не стреляет.

Полковник: — Это слишком. (Бормочет.) Надо искать прикрытия.

Оставляет винтовку и отползает в сторону. Панорама сада. Аппарат останавливается на озлобленном лице Фотерингея, затем на Мэйдиге, сзади него.

Мэйдиг напуган и послушен. Они подходят все ближе и ближе. Верхушки изгороди входят в кадр. Мэйдиг и Фотерингей осматривают поляну поверх изгороди.

Фотерингей: — Где он?

Оба перепрыгивают через забор и озираются по сторонам. Полковник исчез. На траве валяется брошеное ружье.

Мэйдиг: — Он удрал. Он может еще каждую минуту выстрелить.

— Он не может.

— Может быть он и не может. Но если бы я был неуязвим...

— А где он, все же?— Смотрит на изгородь и соображает.

Фотерингей: — Отвечайте мне, все вы, — трава, розы, жимолость, крапива, — где он?

Дикая роза (отвечает хриплым голосом): — Он в канаве слева.

Крапива (неприятным тоном): — Он в канаве слева.

Сладкий голос жимолости: — Он в канаве, около меня.

Травы (спокойным, как у Греты Гарбо, голосом): — Он здесь.

Трава расступается, и полковник медленно выползает из канавы. Он, затаив злобу, с минуту остается на четвереньках. Потом поднимается. С отвращением говорит:

— Kamerad!

Фотерингей: — Я так и знал, что это вы. Кто, кроме вас, пошел бы на это? Вы — человек дела, я знаю это.

Полковник: — Что ж, с чудесами нельзя бороться. Вы будете упорно продолжать свою глупую комедию, я знаю это. Послушайте, я жалею, что я вас сразу не прикончил. Прекрасно, творите теперь с Мэйдигом свой блаженный мир, посмотрим, что из этого выйдет.

Фотерингей: — Нет.

Полковник: — Что значит нет? Что вас осенил здравый смысл, что ли?

— Я многое узнал за эти два дня, полковник. Возможно, что блаженства и не будет. Оно, может быть, даже и невозможно. Вот у Мйэдига — у него всегда всякие идеи... Но у меня свои желания... и я бы хотел... осуществить их.

Мэйдиг: — Вы хотите отказаться от всего только потому, что он стрелял в вас?

Фотерингей: — Не потому.

Мейдиг:—Почему же? Потому, что в вас сильны собственные желания?

Фотерингей: — Не только поэтому. Кое-что из того, что вы предлагаете, я сделаю. Я делаю чудеса! Я обладаю властью. Мир не принадлежит больше ни Григсби, ни Бэмпфайльдам, ни вам, преподобный Сильван Мэйдиг. Волей божьей он мир — Джорджа Мак Уиртера Фотерингея! Все вы хотели только использовать меня, но я сам сделаю все, что задумал. Человеку свойственно добиваться своего, и я своего добьюсь.

Лицо его становится мрачным и энергичным.

— Я начинаю понимать, в чем суть этих чудес. Вы-то все уже высказались, но единственно кто относится к этому более или менее здраво — Билль Стокер. Пойдемте, Мэйдиг, вы мне нужны. Мы вступим в новую эру здесь же, у полковника в доме.

Уходят в сторону дома. Фотерингей впереди, задумавшись, Мейдиг, чуть отставая. Он рассуждает о чем-то и иногда

покачивает головой. За ними с враждебным видом следует полковник с испорченным ружьем.

Спальня полковника, сплошь заполненная различными вещами: сапоги для верховой ёзды, шпоры, полковые офицерские фотографии, пистолеты на ночном столике трюмо. Открывается дверь, входит Фотерингей. Говорит Мэйдигу за дверью.

— Я останусь здесь недолго. Я не задержусь.— Закрывает дверь.

Оставшись один говорит:

— Ты обладаешь властью, Джордж Мак Уиртер Фотерингей, и ты не знаешь, как от нее избавиться. Власть в твоих руках, ты думаешь? Нет, ты в руках власти.

Замолк и смотрит в зеркало, руки в карманах:

— Я покраснел.

Он чувствует это. Начинает гримасничать перед зеркалом, потом складывает руки по-наполеоновски, делает широкий жест, высвобождая их.

— Я хочу быть немного выше ростом. (Становится выше, и это видно в зеркале.) С прямым носом и красивыми усами... (Долго рассматривает себя.) Теперь ты приятный малый. Но все-таки ты не я. Ты мне не нравишься. Нет, я хочу снова быть самим собой. Странная вещь, Джордж Мак Уиртер, у тебя такое простое лицо, а ты никем не хочешь быть, пока не отправишься на тот свет, как только самим собой, Джорджем Мак Уиртером Фотерингеем.

— Интересно, бывало ли, чтобы кто-нибудь не захотел быть самим собой?

Отворачивается от зеркала и искренно спрашивает себя:

— Что я собственно хочу? Я могу выполнить все свои желания на свете, но что я хочу?

— Я хочу Аду? Да, я хочу ее! А что я хочу от нее? Я хочу лишь, чтобы она видела, что я властелин мира, чтобы она почувствовала это. А когда она убедится в этом — она больше не нужна мне. А Мэгги? Мэгги тоже, хотя она мне иногда кое в чем помогает. Я хочу, как каждый человек в душе, быть властелином всего. Но у меня есть власть! Пока я не чувствовал ее — я был ничтожеством. Теперь нет. О, будьте все вы прокляты, полковник, и Григсби, и Бэмпфайльд, и Мэйдиг. Они смеют мне говорить, что бы они сделали. Дают умные советы, предупреждают! Кто это согласится делать добро людям и ничего не делать для себя? Вздор! Вздор! Они хотят удовольствий для себя, но и я этого хочу. Я буду им делать добро, но они должны мне быть благодарны. И все должны знать, что это делает Джордж Мак Уиртер Фотерингей!

В зал входят полковник и Мэйдиг. Чувствуется их взаимная неприязнь. Они не разговаривают. Полковник до сих пор не может притти в себя после эпизода с винтовкой. Рассматривает свои старые пистолеты, но они тоже бездействуют. Мэйдиг нервно расхаживает по комнате, жестикулирует, шепчет что-то про себя и наблюдает за дверью, из которой должен войти Фотерингей. Входит Бэмпфайльд. Спрашивает:

— Не случилось ли чего-нибудь?

П о л к о в н и к: — Боже мой! Он ведь сумасшедший, и он спасен, на него не действуют пули.

Открывается дверь — выходит Фотерингей с лицом мертвенно бледным, но возбужденным. Нахмуренный приближается к стоящим, которые не движутся, оставаясь в состоянии большого напряжения и ожидая, пока он первый заговорит.

Ф о т е р и н г е й: — У меня появились наконец свои идеи. Вашему старому миру наступает конец. Будет новый чудесный мир, и он будет м о и м.

Б э м п ф а й л ь д: — У вас есть власть, сэр, но...

Ф о т е р и н г е й: — Вы возражаете?

Б э м п ф а й л ь д: — Изменения, сэр, даже самые чудесные изменения могут быть слишком насильственны. Существует в природе такое явление, как инерция.

Ф о т е р и н г е й: — Что такое инерция?

Б э м п ф а й л ь д: — Это стремление вещей развиваться так, как они развивались. Вы не можете, например, совершенно остановить автомобиль сразу на ходу.

Ф о т е р и н г е й (с легкой усмешкой): — Без чуда — нет.

Б э м п ф а й л ь д:— Вы, может быть, думаете, что я напрасно вам противодействую, но люди должны приспособляться, а для этого необходимо время. Спешите, не торопясь, и двигайтесь осмотрительно.

Ф о т е р и н г е й:—И никогда ничего не добьетесь. Нет! Мы сейчас же сотворим наш мир. Он будет таким, каким я мечтал его видеть с тех пор, что я начал мыслить.

М э й д и г: — Одну минутку, сэр. Что бы вы ни думали о м-ре Бэмпфайльде, вы должны знать, что я лично не против прогресса. Но я прошу вас, прежде чем вы на что-либо решитесь, — составьте себе план. Без плана ничего нельзя делать.

Ф о т е р и н г е й: — Без какого плана?

М э й д и г: — План это — то, что предусматривает конечные цели, сохраняя известную последовательность.

Ф о т е р и н г е й: — План? Вы сомневаетесь! Вы трусите! Я хочу нового мира! Я хочу, чтобы он пришел, пока я еще жив. Пока я могу его чувствовать, жить в нем, наслаждаться им!

Б э м п ф а й л ь д: — Погодите! Пусть еще немного будет попрежнему.

Ф о т е р и н г е й (презрительно смеется): — Этот дом пусть обратится в огромный прекрасный дворец и чтобы мы оказались в зале этого дворца. (Широкий жест рукой.)

Все четверо остаются на местах, а маленький зал полковника, со стенами, отделанными панелью, раздвигается до величественных и прекрасных размеров. Справа огромные окна, залитые лучами света. Здание выстроено как бы в манере Веронезе.

Ф о т е р и н г е й: — Недурно, а? Архитектура улучшилась! Но мы плохо одеты. Мы все должны быть в роскошных и соответствующих нашим характерам и положениям одеждах, чтобы не казаться случайно попавшими сюда. Я должен быть одет, как принц, Мэйдиг и Бэмпфайльд, как советники, полковник, как капитан гвардии.

Происходит перемена. Костюмы в стиле футуристического ренессанса.

Ф о т е р и н г е й: — Вам скоро понравится быть капитаном гвардии, полковник. Но здесь что-то мало народу? Где ваш полк? Пусть появится здесь ваш старый полк, соответственно одетый. (Появляется гвардия.) И пусть все кравчие и ливрейные лакеи Эссекса будут здесь в качестве свиты в соответствующих костюмах. (Появляется свита.) Недурно, ведь, а? Вы и не подозревали, вероятно, что мне нравится? Вы знали, что я родился в нищете и в нищете рос. Но никто не хочет оставаться таким... Я хочу, чтобы здесь была прирученная пантера или две... пять пантер и чтобы они все здесь бродили! Пантеры мне всегда нравились! И хорошо бы пару слонов! Пусть тут будут два слона с погонщиками, украшенные... (Жест.) А теперь, мисс Ада Прайс пусть будет здесь такой, какой она была вчера, когда я ей дал тиару и сделал ее прекрасной.

Появляется Ада Прайс в костюме Клеопатры.

Ф о т е р и н г е й: — Ну, дорогая Ада, как вам это нравится?

А д а (смотрит вокруг): — Как, и полковник Уинсфанли здесь? Так одет! Какой он красивый! Это же чудо. Вы его совершили наконец, Джордж. А где Билль?

Ф о т е р и н г е й (раздраженно): — Неужели вы не можете и минуты обойтись без Билля?

А д а: — Я думала, что и Билль здесь будет. Все это настолько в его вкусе...

Ф о т е р и н г е й (с усилием сдерживая себя).— Все это в м о е м вкусе, Ада. (Пауза.) Сидеть не на чем. Пусть здесь будут два трона. (Появляются два трона.)

А д а: — Надо бы и для Билля трон.

Ф о т е р и н г е й: — Нет, не надо. И это не для вас. Вы станете здесь. Ада, — тут ваше место. Пусть королевой будет Мэгги Хупер.

Появляется Мэгги. Мэйдиг, со страхом взиравший на происходящее, смелеет и делает шаг вперед.

Фотерингей: — Мэгги, мы вступаем в чудесное царствование Джорджа Мак Уиртера Фотерингея. Что мы сделаем с миром?

Мэгги настолько поражена, что не в состоянии говорить.

Ада: — Джордж, не принимайте близко к сердцу то, что я сказала о Билле! Я не думала об этом.

Фотерингей: — Но ведь вы сказали. Вы просто хотели, вероятно, чтобы я обратил на вас внимание, так как вы интересны. Но я хочу, чтобы не только вы были здесь, — пусть с вами будут еще шесть красивых и прекрасно одетых девушек Дьюингтона. Мой мир будет полон интересными женщинами.

Появляется группа женщин с удивленными лицами; они осматриваются кругом и перешептываются в страхе. Чувствуют, что они красивы, и желание поглядеть на себя в зеркало охватывает их. Но имеется лишь одно зеркало, и все стремятся схватить его.

Мэгги: — Джордж, дорогой, сделайте мир счастливым. Пусть это действительно будет великий век.

Мэйдиг (все смелея): — Начинается новое! Справедливость... Изобилие... Мир!

Фотерингей (Бэмпфайльду): — Вы думаете, я не знаю, что надо делать? Вы увидите сейчас. Не будем торопиться, но и не будем отставать. Я многое узнал за эти три дня и многое стал понимать.

Мэйдиг: — Вы подумайте, посоветуйтесь.

Фотерингей оборачивается к нему с полупрезрительным жестом. Он хочет созвать совет. Но сделать это по-своему. Он стоит в полоборота на вершине большой лестницы, перед которой расстилается огромная площадь двора. Возле него Мэгги, Ада, Мэйдиг, Бэмпфайльд, полковник. Постепенно появляются еще советники. Аппарат приближается к Фотерингею, за спиной которого видеи ярко освещенный зал.

Фотерингей: — Пусть этот зал расширится до таких размеров, чтобы можно было всех вместить. Пусть придут сюда двести крупных банкиров. (Появляется группа недоумевающих джентльменов). Хорошо. Теперь — тысяча человек из тех, которые руководят торговой жизнью — пусть станут здесь. (Зал начинает заполняться.) Теперь пять тысяч тех, кто властвует над людьми, — короли, президенты, политики, инспираторы газет, проповедники — станут здесь.

Зал быстро заполняется огромным количеством мужчин, среди которых мелькает только несколько женщин. Это люди средних лет, среди них несколько священников в сутанах, немного военных, индийские вожди, китайские генералы, японцы в старой и новой форме. Здесь собрались люди, о каждом из которых можно найти сведения в любом справочном издании. В них чувствуется самоконтроль людей, привыкших бывать на публике. Слегка изумленные, они бродят взад и вперед, беседуют друг с другом, расспрашивают и постепенно узнают о Фотерингее. Аппарат останавливается на их лицах, на нескольких типах интеллигенции, которые надо дать в слегка карикатурном плане.

Все смотрят на Джорджа Мак Уиртера Фотерингея.

Фотерингей: — Мы собрались для большого обсуждения. Для вас безразлично, кто я, — вы люди, которые правят миром. Мне говорят, что надо созвать совет. Потому я и решил обратиться к вам.

На минуту останавливается и продолжает немного напряженным тоном:

— Вы здесь теперь; большинство из вас. О всех вас всегда пишут газеты, печатают ваши фотографии, вы занимаете высокие посты, вас всюду приветствуют и превозносят. Я собрал вас, правящих миром, чтобы заявить вам, что миром надо править лучше. Смотрите же, — голос возбужденно повышается.— Лучше правьте миром!

Снова останавливается и продолжает:

— Вы, люди, жившие за счет жиров человечества. Оно вам доверяло, ибо мы должны были это делать волей-неволей. А что вы нам дали? Что вы сделали для нас, чтобы оправдать то доверие, которое мы оказывали вам? «Если бы не я, наука бы делала чудеса. Царствовало бы изобилие, даже больше чем изобилие» — так писали ваши газеты, так говорили, с кафедр ваши профессора. Но делать, что хочешь и ходить, куда хочешь, могли только вы. А что вы для нас сделали? Что было нашим уделом?

Протестующие крики государственных деятелей и журналистов. Какой-то экономист объясняет и машет руками.

— О, я знаю, надо было ждать, ждать и ждать. Ждало все жалкое человечество, ждало и умирало. Надо было долгие годы терпеть, чтобы ничего не дождаться. Много ли вы заботились, о многом ли вы волновались? Так волнуйтесь хотя бы теперь.

Затемнение, негодующие группы. Солдат в форме держит на револьвере руку.

Фотерингей, указывая на него пальцем:

— В меня нет смысла стрелять. Уже стреляли, но ничего не выходит. Правду расстрелять нельзя. Вы лишились власти, вы можете еще храбриться, выбрасывать свои старые штучки, но власти у вас уже нет. (Указывает на большие окна, на закат солнца). Это ваше солнце садится. Для вас уже наступил запоздавший полдень — вы сами знаете это. Куда же она делась, ваша власть? Чудом она перешла ко мне, к простому парню, и она сводит меня с ума. А теперь вы должны предпринять кое-что и как можно скорее. Вы должны создать новый мир, который осчастливит меня. Вы, сильные мира сего, соберитесь здесь и докажите что вы действительно люди нужные; переговорите скорее между собой, но не болтайте о пустяках. Что у вас за споры о собственности? Почему собственность почти для каждого является проклятием, а не облегчением, как вы ее называете? У меня собственности не было, я ее не знаю, но вам-то она знакома? Большинство из вас всегда захватывало ее. Выступали ли вы против этого? Вы тратили попусту наши деньги, а если не лично вы, то свора негодяев вокруг вас. Держали ли вы их в чистоте, эти соки общества, как их называет м-р Бэмпфайльд? Использовали ли вы все свои возможности, чтобы заставить их лучше служить человечеству? Нет! А почему вы не могли прекратить войну? Вы войну могли прекратить! Почему же сто решительных человек, занимающих высокое положение и не побоявшихся взяться за это, не могли прекратить ее в любой момент в течение этих двадцати лет? Но вам, наверное, больше нравилась музыка пушек и звон шпор. А о таких людях, как я, вы и не думали. Вы выглядели пышно и прекрасно, когда вы устраивали смотры и вас приветствовали. Но действительно ли вы о нас забыли? Вы вспоминали о нас, лишь видя нас мертвыми в окопах. И вы себя чувствовали всякий раз после этого еще более важными, не так ли?

Пауза. С плотно сжатыми губами он кивает головой.

Несколько генералов и военных, министр иностранных дел и военнопромышленники — пораженные смотрят друг на друга.

Фотерингей: — Так вот, сейчас же все это обдумайте. Пока я еще жду. Но вы не будете ни есть, ни пить, вы не уйдете с этого места, пока сами не поймете и не разберетесь в том состоянии опьянения, в котором вы держали меня с момента рождения. Вот, что я хотел сказать вам. И если вы не сделаете того, что я велел, я сотру вас с лица земли, как ребенок стирает мел с грифельной доски. Таков я. Таково то, что я нашел в себе, в Джордже Мак Уиртере Фотерингее с того момента, что я прозрел.

Мэйдиг (Бэмпфайльду): — Он совсем с ума сошел.

Бэмпфайльд (Мэйдигу): — Но ведь им необходимо время, чтобы обдумать все это.

Фотерингей: — Если дать им время, они его растратят понапрасну. Время у них было на протяжении жизни многих поколений. А что они сделали? Что делали они, когда я позвал их сюда?

Бэмпфайльд: — Такие вещи нельзя делать молниеносно.

Фотерингей: — Вы это сделаете сейчас же и здесь же. Мир станет прекрасным и счастливым. Мы увидим, что можно сделать с жизнью.

Бэмпфайльд: — В природе существует движущая нами инерция.

Фотерингей: — Инерция! Я против инерции. Мне надоел ваш старый мир с его инерцией. Во мне есть сила!

Мэйдиг: — Подождите, хотя бы до завтра. Солнце уже садится. Дайте им ночь на размышление.

Фотерингей: — Не беспокойтесь о том, что солнце садится. Я остановлю его. Я хочу, чтобы сейчас наступил новый мир.

Подойдя ближе к Фотерингею, говорит новый советник: — Солнце невозможно остановить, ибо нельзя остановить вращение земли.

Фотерингей: — Что?! Я вам сказал, что я могу!

Новый советник: — Нет, сэр, тогда все планеты очутятся во внешнем пространстве, в темноте.

Фотерингей: — Можно подумать, что вы банкир, если говорите такие вещи.

Новый советник. — Я профессор физики.

Фотерингей: — И все же я остановлю заход солнца. Я не допущу, чтобы оно село раньше, чем я отправлюсь ко сну, и раньше, чем мы все выясним.

Новый советник: — Но ведь вам тогда надо остановить вращение земли?

Фотерингей: — И я остановлю. Нет, не спорьте со мной, Мэйдиг. Никто не смеет спорить со мной. Бывает время, когда убеждения излишни.

Страшно взволнован, сжимает кулак, топает ногой.
— Земля! Перестань вращаться! Остановись!!

Звездная вселенная. Трое великих духов появляются против звезд.
Центральная фигура сидит и смотрит на землю.
Двое других смотрят через его плечо.

Центральная фигура: — Что случилось?

Первый всадник: — Он остановил вращение земли.

Второй всадник: — Мгновеннно?

Первый всадник: — Да.

Второй всадник: — И тогда все, благодаря силе инерции, оторвалось и полетело, —и вот конец твоим противным, мизерным любимцам и их глупой планете. Все кончено! Пойдемте.

Фигура в центре: — Нет, нет, не все еще кончено. Он едва спасся, но он еще жив. Он видел все.

Фигура в центре ниже склоняется, рассматривая землю.
— В него попало! Нет, мимо! Опять мимо. Теперь, кажется, попало. Да, едва спасся.

Огромная лавина, со стремительностью, подобной Ниагарскому водопаду, проносится через кадр — деревья, здания, суда, машины, железнодорожные мосты, — все в совершенном беспорядке. Воет ветер, буря, сверкает молния. Видно, как в этом урагане переворачивается в воздухе Фотерингей. Он движется стремительно и резко, и его почти настигает слон из дворца. В кадре проносится большой обелиск.

Слышен голос первого всадника: «Попало? Нет, мимо!»

Доносится голос Фотерингея: «Все пусть будет попрежнему... как тогда, когда я входил в «Длинный Дракон».

В воздухе все тотчас же перестает двигаться. Кружится поток серых и черных линий, постепенно устремляясь вниз и превращаясь в улицу, на которой находится «Длинный Дракон».
Фотерингей стоит у трактира, почесывает щеку и смотрит на небо.

— Неужели это снилось?.. Надо подумать минутку. Я ничего еще не совершил чудесного. Если, действительно, я делал чудеса в том мире, то не хочу их больше делать. Больше чудес не надо! (Кричит) И все о них забыть!

Снова три всадника.

Второй всадник: — Так он не захотел воспользоваться твоим даром и вернул его...

Фигура в центре: — Но раньше он разрушил свой мир. Планета едва уцелела, брат мой. Никто ведь не знает, что только минуту тому назад все неслось, сломя голову, разбитое вдребезги — и уцелело лишь благодаря чуду.

Второй всадник: — Этого никто не знает и не узнает. Он велел все забыть. А что дал твой опыт, брат? Что тебе доказал этот обыкновенный человек? Самомнение и похоть, немного мстительности и негодования. Вот все, чем обладают эти создания и чем они будут обладать. Что ты можешь сделать из них?

Фигура в центре: — Дай время. Лишь вчера они были еще обезьянами.

Второй всадник: — Обезьяна всегда будет обезьяной.

Фигура в центре: — Ты говоришь,— у них у всех самомнение и похоть. Нет, в каждом из них было нечто большее, чем в золотом зерне, затерянном и сверкающем в песке. Они негодуют, когда видят несправедливость, и это прекрасно. Грязь не негодует. Поэтому они милы мне.

Первый всадник: — Негодование их эгоистично. Они в хаосе. Они созданы хаосом, они созданы для хаоса, они сами — хаос, и они никогда не выйдут из состояния хаоса.

Фигура в центре: — Но если я дам им власть не сразу, а постепенно. Если в хаос я направлю мысль, чтобы двигать ее развитие, чтобы собрать золотые зерна?

Второй всадник: — Будет тот же результат. Вместо быстроты и стремительности — сдерживаемая инерция.

Фигура в центре: — Нет, будет иначе.

Второй всадник (не веря слышанному):— Ты говоришь, нет? Все еще говоришь, что нет?

Фигура в центре: — Приди сюда через столетие — и ты увидишь.

Гостиная трактира «Длинный Дракон» в Дьюингтоне. Попрежнему светло, но видно из окон, как сверкают звезды и гаснут медленно и незаметно. Действующие лица в тех же позах, как тогда, когда Фотерингей произнес: «Я нахожу, что чудо — это нечто противоречащее нормальному развитию вещей в природе и совершается только при усилии воли».

Тодди Бимиш: — Это вы так говорите.

Фотерингей: — Ну, а вы как себе представляете? (К велосипедисту) А что вы скажете, сэр?

Велосипедист встает с места, откашливается и выражает свое согласие.
Фотерингей обращается к хозяину Коксу.

Кокс: — Я в это дело не вмешиваюсь.

Тодди Бимиш: — Хорошо, я согласен, что кой что противоречит нормальному развитию вещей в природе. Допустим, что так. Ну, и что из этого?

Фотерингей (развивая мысль): Допустим, что здесь могло произойти чудо. Эта лампа при нормальных обстоятельствах не может гореть перевернутая кверху, неправда ли, м-р Бимиш?
Тодди Бимиш: — Вы ведь утверждаете, что не может.

Фотерингей: — А вы? Вы хотите сказать, что может, а?

Тодди Бимиш: — Ну, хорошо, не может.

Фотерингей:— Прекрасно. Теперь кто-нибудь приходит, допустим я, и говорит лампе, как говорю я, собрав всю свою силу воли,— обратите внимание: «Повернись вниз головой, я приказываю тебе, не сломайся и продолжай гореть». (Молчание.) Вот видите, ничего и не случилось.

Кокс: — Совершенно верно, чудеса — это бессмыслица.

Миссис Мэйбридж, (занятая протиранием пивных стаканов): — А я бы хотела когда-нибудь творить чудеса.

Фотерингей (зевая): — Интересно, что бы вы тогда сделали?

Миссис Мэйбридж: — О, я бы сделала массу прекрасных вещей.

Тодди Бимиш: — Я бы сотворил лучшую жизнь. В пределах разума.

Молчат. Каждый погружен в свои мысли.

Фотерингей задумывается. Делает знакомый жест, как бы вызывая чудеса, но ничего не происходит.

— Одно или два дела я бы хотел сделать.

Тодди Бимиш: — Вы никогда не сможете.

Фотерингей (прислоняясь к прилавку, грустно покачивает головой): — Да, я никогда не смогу.

Кажется, что он пытается отогнать какую-то мысль:

— Нет!

Фотерингей поднимает руку и снова ее опускает.

«ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА»

Сценарий О. Леонидова. Режиссер В. Вайншток. Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Мосфильм

АЛЕКСАНДР БЛОК И КИНО

(К 15-летию со дня смерти)

ВЕН. ВИШНЕВСКИЙ

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

А. Блок

Ни один исследователь литературного наследия Ал. Блока и даже ни один из его биографов ни разу не коснулся вопроса об его отношении к кино, хотя сохранилось немало материалов, которые дают возможность выяснить этот далеко не второстепенный для изучения его творчества вопрос. «Блок и кино» — эта тема может показаться надуманной и не заслуживающей серьезного внимания. Мы не сумеем вероятно полностью опровергнуть это заблуждение; тема настолько нова и неисследована, что в размерах журнальной статьи можно будет лишь поставить ряд вопросов и привлечь для предварительного их обсуждения обильный и неисследованный материал, собрать который представило большие трудности.

Блок не оставил ни одной статьи, специально посвященной эстетике кино. До сих пор даже не было обнаружено ни одного более или менее принципиального его высказывания о кино. Так полагают его исследователи, до сих пор продолжающие игнорировать нашу проблему и ухитрившиеся даже просмотреть такую деталь в биографии Блока, как его попытки принять участие в создании советской кинематографии. Но наша тема актуальна не только этим частным фактом из истории строительства советского киноискусства. Наша тема является в то же время небольшой частью другой большой и важной темы—«Символизм в кино». Разумеется мы и не предполагаем теперь ставить во всем объеме такую огромную проблему, однако надеемся своей работой все же сделать некоторый подступ к ней.

В «Дневниках», «Записных книжках», переписке и даже стихах Блока можно найти очень много упоминаний о кино. В большинстве случаев это — краткие записи о посещении кинотеатров, чаще без комментариев, иногда с беглыми и лаконичными отзывами и характеристиками. На первый взгляд они почти ничего не могут дать для исследования, настолько они кажутся случайными, отрывочными и несерьезными. Однако более внимательный анализ и в особенности привлечение разнообразных биографических материалов уже позволяют сделать попытку разобраться в контексте этих казалось ничего не говорящих заметок.

Блок любил бывать в кинотеатрах и часто делал это в одиночку, когда бродил, ища вдохновения, иногда в минуты тоски и творческой депрессии: «...за всем этим проходит все время кроме того, когда я шатаюсь по улицам, в кинематографах и пивных» [1], или «Я брожу и в кинематографах» [2]. Повидимому эти систематические посещения кинотеатров давали ему какое-то удовлетворение или возможность забыться, а иногда даже помогали в работе: «Я ничего не пью, все пишу, да хожу по кинематографам»[3]. Иногда кинематограф вместе с другими, подчас самыми разнообразными впечатлениями действительности создавал Блоку настроение: «Брожу — черно и сыро, кинематограф, песни...»[4]. Иногда эти настроения даже находили какое-то отражение в его творчестве — во всяком случае одна запись (от 8 января 1913 г. — незадолго до окончания им драмы «Роза и крест») вполне оправдывает подобную догадку: «Вечером — кабачок смерти в кинематографе и такая красавица в трамвае, что у меня долго

болела голова. Похожа на Изору»[5]. Можно предполагать, что Блок не всегда запоминал (а может быть даже и не интересовался) названия кинокартин, так как только один раз он записал, что смотрел переделку романа Г. Банга «Четыре чорта»[6]. Повидимому были у Блока и моменты охлаждения к кино, но вероятно это бывало только временами и чаще всего по причинам, лежащим вне кино: «Оттепель. Петербург и кинематограф мне опять нравятся»[7]. Следует отметить, что нигде, ни в переписке, ни в дневниках и записных книжках, нельзя найти даже каких-либо намеков на отрицательное отношение к кино. Наоборот, скорее можно думать, что кино в жизни Блока играло положительную роль, давая повод и пищу для размышлений, материал для поисков образов, сюжетов и т. д., разнообразя и дополняя впечатление окружающей действительности, которую поэт подчас воспринимал почти так же, как кинематограф: «электрический сон наяву» [8].

Следует отметить, что вообще кинематограф занимал значительное место в интимной и домашней жизни Блока. В переписке и дневниках имеется ряд записей о посещении кинотеатров его женой, матерью, близкими знакомыми, в том числе и Андреем Белым [9]. Чаще всего о кинематографе Блок писал матери — особенно в 1907—1908 гг. К декабрю 1911 г. относится запись его беседы с Е. П. Ивановым (близкий друг поэта): «Очень хорошо он рассказывал о кинематографической картине»[10].

Повидимому и сам Блок отчасти сознавал, что кинематограф оказывает на него какое-то благодетельное творческое влияние. Сохранилось одно весьма примечательное «признание в любви» к кино, в котором Блок дает очень верное и точное определение своего отношения к кино. В одном письме в редакцию, о котором мы будем говорить подробно далее, Блок обронил очевидно случайно вырвавшуюся фразу, что он «любит кинематограф скорее домашней любовью». Это откровенное признание в интимной, «до-

---

[1] «Письма Ал. Блока к родным», т. I, Л. 1927, изд. „Academia", стр. 180.

[2] «Дневники Ал. Блока», 1911—1913, под ред. П. Медведева, Л. 1927, стр. 50.

[3] «Письма Ал. Блока к родным», т. I, стр. 230.

[4] «Дневник Ал. Блока», т. I, стр. 186.

[5] Там же, стр. 165. «Изора» — имя героини из драмы «Роза и крест».

[6] Там же, стр. 29.

[7] «Письма Ал. Блока к родным», т. I, стр. 224.

[8] Собр. соч. Изд-во писателей в Ленинграде, т. II, стр. 117.

[9] «Письма Ал. Блока к родным», т. I, стр. 175.

[10] «Дневник Ал. Блока», т. I, стр. 62.

машней» привязанности к наивным и сантиментальным фильмам с их незамысловатой символикой и дешевой мистикой (таким был в основном дореволюционный кинорепертуар) дает ключ к разгадке некоторых мотивов и настроений в его творчестве. Мы не ставили себе задачи формально-поэтического анализа творчества Блока, предоставляя сделать это специалистам-литературоведам, но считаем необходимым обратить внимание на то, что привлечение материалов дореволюционной кинематографии в опытных руках исследователя может дать чрезвычайно ценные результаты для нового прочтения многих страниц «ресторанной мистики» Блока.

Для нас сейчас важно свести воедино мелочи, детали, намеки и факты и, подведя итоги, пытаться говорить о всей системе кинематографических взглядов Блока. Нельзя сказать, что нам удалось выполнить это намерение. В порядке гипотезы можно утверждать, что у Блока не было цельных законченных взглядов на кино, или, может быть, эти взгляды были настолько им не осознаны и интимны, что Блок не хотел и не мог выступать с ними публично. В этом нас убедила одна его заметка в записной книжке, датированная 18 марта 1908 г., — «Об элементах будущей драмы в современной драматургии (герой и т. д.). О том, что кинематограф не знаменит. О слабых ростках и больших обещаниях. Кинематограф — забвение, искусство — напоминание»[11]. В этой записи примечательнее всего ее дата. 18 марта в петербургском театральном клубе состоялась первая публичная лекция Блока «О театре»[12]. В этой лекции, вскоре опубликованной в журнале «Золотое руно»[13], в виде статьи, Блок ни словом не обмолвился о кино, в то время как запись, сделанная в тот же день утром перед лекцией или вечером после лекции, свидетельствует о том, что у Блока было желание или даже намерение говорить о кино.

По существу же сама заметка дает много для понимания кинематографических воззрений Блока. Несмотря на ее чрезмерный лаконизм, запись легко прочитывается в контексте других источников, к которым мы и обратимся. Прежде всего обращает на себя внимание формулировка тезиса: «кинематограф — забвение, искусство — напоминание». Блок, противопоставляя кино «подлинному» искусству, отводит кинематографу всего лишь роль средства, могущего давать «забвение». И здесь невольно приходит на память одна из статей Андрея Белого, появившаяся незадолго до этого в июльском номере журнала «Весы» за 1907 г.[14]: Статья «Синематограф», заслуживающая самостоятельного исследования, не могла пройти мимо внимания Блока. К августу 1907 г. относится такая его характерная запись: «Весы» в настоящее время — самый боевой журнал в России»[15]. Блок, находившийся под сильным влиянием А. Белого, в то время еще был связан с ним крепкими дружескими узами. Можно даже предполагать, что вообще любовь к кино у Блока появилась в результате его дружбы с Белым. Такая догадка основана не только на ряде его высказываний в письмах к матери за 1907—1908 гг., на которые мы уже указывали. Есть еще немало других косвенных и отдаленных указаний, говорить о которых за недостатком места не будем. Но более всего убеждает анализ статьи А. Белого, откуда мы приведем выдержки.

Случайно познакомившийся с кинематографом во Франции, А. Белый сразу влюбился в этот «демократический театр будущего, балаган в благородном и высоком смысле этого слова». С обычной своей истерикой А. Белый превозносит кинематограф до небес в буквальном смысле этого слова: «Синематограф — сколько целомудренной грусти, надежды, сколько воспоминаний при этом слове! Синематограф — чистое, невинное развлечение на сон грядущий после трудового дня! Синематограф — уют, трогательное поучение! Синематограф — предвестие! Он возвещает нам простые истины, захватанные грязными руками; возвращает человеческое милосердие, незлобивость без всякой теоретики — просто, улыбчиво. Синематограф — клуб; здесь соединяются для того, чтобы вывести нравоучение, попутешествовать в Америку, познакомиться с производством табаку на Филиппинских островах, посмеяться над глупостью полицейских, повздыхать над продающей себя модисткой, собираются, чтобы встретить знакомых — все, все: аристократы и демократы, солдаты, студенты, рабочие, курсистки, поэты и проститутки. Он — точка единения людей, разочарованных в возможности литературного, любовного единения. Приходят усталые, одинокие — и вдруг соединяются в созерцании жизни, видят, как она многообразна, прекрасна, и уходят, обменявшись друг с другом взглядом случайной, а потому и более всего ценной, солидарности»[16].

Таковы ли были взгляды Блока на кино, или он не разделял их, судить сейчас трудно. Вероятно это можно будет сделать только тогда, когда будет полностью опубликована вся его переписка с А. Белым. Сейчас же, приняв эту гипотезу, мы напомним еще об одном высказывании А. Белого, которое на наш взгляд нашло прямое отражение в записной книжке Блока. В начале 1908 г. изд-во «Шиповник» выпустило сборник статей, под названием «Книга о новом театре»[17] (в своей лекции Блок ссылается на эту книгу), где А. Белый высказал мысль, что «синематограф все более и более стремится занять роль, которая предназначена будущему демократическому театру»[18]. Сборник заканчивался такой фразой А. Белого: «Современный театр разобьется о Сциллу шекспировского театра или о Харибду синематографа»[19].

В окружении всех этих цитат становятся ясными намерения, которые были у Блока 18 марта 1908 г. Они повидимому не шли далее сухой и скупой констатации, что кинематограф («не знаменитый») имеет пока еще очень «слабые ростки» будущего, но они сулят «большие обещания». Но даже эти робкие слова о будущих возможностях кино, которым нашлось бы место в последней главе статьи «О театре», где Блок говорил о будущем народного театра («рабочие и крестьяне действительно нуждаются в театре... высокого искусства»)[20], — эти слова не были произнесены. Позднее, в ноябре того же 1908 г., Блок писал своей матери, повидимому не совсем искренне: «Кинематограф занимает меня тоже — лучшая замена покойного театра»[21]. Это был очевидно ответ на новую статью А. Белого, в которой Белый, отрицая в лирических драмах Блока элемент драматургии, видел в них только «ряд синематографических ассоциаций»[22]. Впрочем в то время о кино заговорили почти все писатели, начиная от Льва Толстого, которого Блок очень любил, и кончая Леонидом Андреевым, с которым он в то время дружил.

Чем же можно объяснить нерешительность или нежелание Блока высказать свои мысли о кино. Ответ на этот вопрос, нам кажется, дает он сам своим признанием в «домашней любви» к кино. Кинематограф для дореволюционного Блока был «кинематографом для себя».

Очевидно та же «домашняя любовь» заставляла Блока не раз отклонять предложения об инсценировке его произведений. А таких попыток было несколько: предполагали ставить «Розу и крест», «Балаганчик» и даже кажется «Короля на площади», и всякий раз Блок отказывался дать согласие на постановку. Здесь мы незаметно перешли к проблеме кинематографического использования литературного наследия Блока. Проблема — совершенно неисследованная и на первый взгляд не обещающая удачи для исследователя. В самом деле, что можно сказать о кинематографической судьбе творчества Блока, когда даже единственная предполагаемая инсценировка «Не подходите к ней с вопросами» на проверку оказывается совсем не «блоковским» фильмом?

История фильма «Не подходите к ней с вопросами» — довольно обычная и банальная для обычаев дореволюционной кинематографии, но мы остановимся на ней подробно. Фильм, объявленный к постановке в октябре 1915 г., как «постановка на тему стихотворения Ал. Блока»[23], был закончен Я. А. Протазановым на кинофабрике

---

[11] «Записные книжки Ал. Блока», Л. 1930, изд. «Прибой», стр. 82.

[12] См. М. А. Бекетова, «Александр Блок». Биографический очерк. Л., 1930, стр. 113.

[13] «Золотое руно», № 3—4 и № 5 за 1908 г.

[14] Борис Бугаев. «Синематограф», — «Весы», № 7 за 1907 г., стр. 50—53. Статья вошла также в сборник А. Белого «Арабески».

[15] «Записные книжки Ал. Блока», стр. 75.

[16] А. Белый, «Арабески», М., 1911, изд. «Мусагет», стр. 349—350.

[17] «Театр». «Книга о новом театре», СПБ, 1908, изд. «Шиповник».

[18] Там же, стр. 274.

[19] Там же, стр. 289.

[20] «Золотое руно», № 5 за 1908 г., стр. 58.

[21] «Письма Ал. Блока к родным», т. I, стр. 226.

[22] Ст. «Обломки миров» в журнале «Весы» № 5 за 1908 г., см. «Арабески», стр. 465.

[23] «Театральная газета», М. 1915, № 43, от 15 окт. стр. 15.

Ермольева уже через месяц [24]. А еще через месяц, когда фильм демонстрировался в театрах, в «Театральной газете» появилось письмо Блока с протестом против инсценировки его стихотворения без ведома и разрешения [25]. Или, точнее сказать, письмо в редакцию полностью опубликовано не было (между прочим, это письмо было уничтожено Блоком только незадолго до смерти — 18 июня 1921 г.) [26], редакция превратила его письмо в коротенькую хроникерскую заметку: «Ал. Блок просит сообщить, что стихотворение его «Не подходите к ней с вопросами» инсценировано для экрана без его ведома и разрешения».— «Любя кинематограф, — говорит Ал. Блок, — скорее домашней любовью, я не могу не порицать многих действий кинематографистов, главным образом, в области обкрадывания писателей. С этим надо серьезно бороться». Нелепая редакция заметки дала возможность Ермольеву тотчас же ответить в своем журнале «Проэктор» опровержением «маленькой неточности» Блока: «Мы знаем твердо, что у Блока нет стихотворения под приведенным названием... У него имеется другое стихотворение «На железной дороге», в последней строфе которого есть строка, послужившая названием для инкриминируемой картины, содержание которой, кстати сказать, ничего общего со стихотворением не имеет» [27]. Тем история и кончилась. Фильм прошел с успехом и вскоре был забыт, как большинство рядовых картин.

Почему же тогда протестовал Блок против «инсценировки»? Почему призывал к борьбе с обкрадыванием писателей? Или он писал свой протест на основании газетных заметок, не видав фильма? Почему наконец Блок так долго сохранял у себя в архиве «письмо в редакцию»? Вряд ли мы сейчас можем ответить на все эти вопросы. Фильм «Не подходите к ней с вопросами» не сохранился, для анализа его нет никаких материалов, кроме... полуграмотного либретто, помещенного в рекламных киножурналах [28]. Мы приведем это либретто, составленное по сценарию некоего Ивана Федорова, полностью сохраняя текст неприкосновенным:

«В шикарном ночном кафе-ресторане одна из жриц свободной любви знакомится с подгулявшим провинциалом. Новый поклонник приглашает свою знакомую ехать кататься и потом заглянуть к нему. Предложение принято с радостью... но когда после катанья веселая парочка подъехала к гостинице, с беззаботной, жизнерадостной куртизанкой произошла странная перемена: подъезд, коридор, комната, куда они вошли, напомнили ей что-то давно позабытое, что-то страшное... Вот видит она себя в конторе, где когда-то служила стенографисткой, вспоминает свою семью, первый бал, где она познакомилась с блестящим молодым журналистом, ради которого оттолкнула искренно любившего ее товарища брата — студента. Снова видит она себя прежней Шурочкой, закружившейся среди блестящей беззаботной жизни артистической богемы: вот блестящий праздник в студии знаменитого художника Соколовского, вот гадкая сцена, когда она в первый раз, шутя, вздумала продать с аукциона свой поцелуй, вот она снова невеста и снова счастливая, пока, пока случайная встреча с великосветским дэнди Пекарским не привела к трагической развязке. Любивший Шурочку конторщик, узнав от Пекарского об ее падении, в пьяной истерике пришел к ней в дом... Шурочка не захотела обманывать жениха и призналась в своем падении... Мать прокляла... Жених застрелился... Здесь в этой самой комнате, где она провела эту гадкую ночь, она нашла еще холодный труп, здесь не хватило у нее сил броситься из окна на улицу, куда она ушла, чтобы жечь, сжигать свою проклятую жизнь. Но теперь, теперь нашлись эти силы, «выпрямилась женщина, свободная от угара, и под обнаженной рукой в окне зазиял пролет»...

Формально Ермольев был прав: между сюжетом стихотворения «На железной дороге» [29] и либретто нет почти ничего общего. Но нельзя сказать, что вообще в этом сюжете нет никаких блоковских мотивов. Разве не вспоминаются при чтении либретто стихотворения Блока «Ночная фиалка», «Последний день», «Повесть», «В ресторане», «Черная кровь», «Перед судом» [30] и др. И кто знает, к каким выводам пришли бы мы, если бы могли проанализировать режиссерскую и актерскую трактовку вещи. Да и в одном ли только этом фильме? Можно назвать около двух десятков дореволюционных кинопостановок, в которых авторы сценария и режиссеры сознательно и бессознательно использовали Блока. Мы приведем только один любопытный пример из творчества другого крупнейшего поэта Вл. Маяковского.

Последнее время литературоведы обратили внимание на связь и зависимость Маяковского от поэзии Блока. Но вряд ли можно указать какой-нибудь более разительный пример влияния Блока на Маяковского, как не в области кино. Мы имеем в виду первый фильм Маяковского «Барышня и хулиган», поставленный в начале 1918 г. в ателье «Нептун» по сценарию, составленному Маяковским по сантиментальной повести д'Амичис «Учительница рабочих». В этом мало удачном и нехарактерном для творчества Маяковского фильме имеется один эпизод, который нельзя не рассматривать как очень добросовестное кинематографическое воспроизведение известных строк из пьесы и стихотворения «Незнакомка»:

И от иконы в нежных розах
Медлительно сошла она...
(слова поэта перед появлением незнакомки) [31].
И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.
И медленно пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна...[32]

В фильме все это вышло так: хулиган (Маяковский), впервые влюбившийся в учительницу, заходит в кабак. Он пьет пиво и «хулиганит», а затем начинает мечтать. Вдруг появляется призрак учительницы (снято двойной экспозицией), которая «медленно пройдя меж пьяными», осыпает свой путь розами. Хулиган вскакивает. Видение исчезает.

«Сантиментальная заказная ерунда», —впоследствии говорил о первом своем фильме Маяковский. Очень верное и интересное указание нам было сделано тов. Оттен о сценарии Маяковского «Как поживаете». Этот сценарий Маяковский построил целиком на двух стихотворениях Блока «День проходил, как всегда, в сумасшествии тихом» и «Весь день, как день» [33].

Нам осталось коснуться последнего вопроса: Блок и советская кинематография. Снова — совершенно неисследованная проблема, или пожалуй неверно начатая исследованием и не доведенная до конца. Блок совершенно случайно столкнулся с кино после революции. Произошло это по инициативе А. М. Горького, который для разработки своего проекта создания цикла картин для театра и кино по истории культуры привлек ряд писателей, в числе их — первым Блока. И только Блок серьезно отнесся к этому делу и почти до самой смерти пытался сделать что-нибудь для осуществления грандиозного плана А. М. Горького. Недавно найденный в архиве Горького и опубликованный [34] план «исторических картин» показывает, что кинематографу в этом предприятии предназначалась одна из центральных задач, но кажется никто из участников «Комиссии исторических картин» не имел отчетливого представления о том, где кончается театр и начинается кинематограф. Это было вполне понятно, так как ни один член секции никогда не работал в кино.

Идея Горького так и не вышла из периода предварительных методологических и организационных мероприя-

---

[24] Там же, № 48 от 29 ноября, стр. 18.
[25] Там же, № 51 от 20 декабря, стр. 17.
[26] «Записные книжки Ал. Блока», Л., 1930, изд. «Прибой», стр. 245.
[27] «Проэктор», М., 1916, № 2, стр. 16.
[28] См. «Синефоно», № 4 за 1915 г., стр. 112, или «Киножурнал» № 23—24, стр. 130.
[29] Собр. соч., т. III, стр. 190—191.
[30] Там же, т. II, стр. 28, 105, 119, т. III, стр. 17, 38, 110.
[31] Там же, т. VI, стр. 102.
[32] Там же, т. II, стр. 134.
[33] Там же, т. III, стр. 32 и 35.
[34] См. сборник литературного архива Института русской литературы Академии наук СССР «Максим Горький. Материалы и исследования» под ред. В. Десницкого. Л., 1934, т. I., стр., 108—110, а также статью «Горький о кино» в газете «Жизнь искусства» № 143 от 22 мая 1919 г.

тий, и Комиссия не успела добраться до вопросов кино. Поэтому и все исследователи Блока, не задумываясь, зачисляют его работу в «Комиссии исторических картин» в отдел театральных работ, рассматривая ряд его киносценарных набросков как сценарии ненаписанных театральных пьес. Так поступает один из самых добросовестных и серьезных его исследователей П. Медведев в своей работе «Драмы и поэмы Ал. Блока»[35]. Рассматривая планы и наброски всех неосуществленных пьес Блока в разделе «Драматургические замыслы Ал. Блока», Медведев не делает никакого различия между театральными и кинематографическими набросками. В главе «Исторические картины» Медведев пишет: «В бумагах поэта сохранились, если и не слишком многочисленные, то очень разнообразные следы его дальнейшей работы в этой области. Он то разрабатывает план всей серии, то перечисляет отдельные картины, представляющиеся ему важными и необходимыми, то намечает авторов и источники, то, наконец, сам планирует некоторые из картин»[36].

Другой исследователь, Н. Д. Волков, в своей работе «Александр Блок и театр» казалось догадывался о кинематографе, когда писал: «Идея исторических картин» была преимущественно идеей театральной, хотя, может быть, и не исчерпываемой средствами только театра, и поэтому здесь будет уместно вспомнить об участии Блока в Комиссии»[37]. Однако Н. Волков видимо не располагал всеми материалами, которые были например у Медведева, так как дальше он писал: «Кроме бесконечных разговоров на заседаниях, комиссионная работа Блока состояла в составлении общего плана «исторических картин», вернее в его обосновании, в разработке «плана одного представления» и, наконец, в написании по заказу Горького — сцен из жизни древнего Египта — под названием «Рамзес»[38]. В действительности в архиве Блока сохранилось значительно больше материалов о его работе над историческими картинами. Большая часть их опубликована в VI томе Собрания сочинений, но кое-что еще кажется осталось в качестве «невыясненных» материалов. Эти материалы следующие: пьеса из истории Египта «Рамзес», законченная и опубликованная еще при жизни поэта, набросок либретто кинокартины из истории материальной культуры «Лодка», два плана из русской истории— «Иван Калита» и «Куликовская битва», либретто из истории религиозной жизни Франции конца XII века, план пьесы «Тристан» в двух редакциях, набросок о Сигизмунде Малатеста и др.

Не все эти материалы предназначались для кино, но то, что Блок ни одной минуты не забывал о кино, когда работал над «историческими картинами», можно совершенно точно установить путем более внимательного изучения всех материалов, связанных с историей проекта М. Горького. Еще Н. Волков был близок к догадке, когда писал о пьесе «Рамзес»: «Написанный в форме одноактной пьесы, «Рамзес» не является по существу своему произведением драматурга, так как не драматический принцип движет его течение. Смена отдельных сцен «Рамзеса» похожа на смену диапозитивов волшебного фонаря. Так механично сцепление между ними, так независимо, в сущности, друг от друга их бытие. Тем не менее «Рамзес» сценичен, но сценичен именно как «историческая картина». Свернутая в трубку, она разворачивается постепенно перед глазами зрителя, и зритель переживает от созерцания этой процедуры иллюзию жизни, хотя и застывшей»[39]. Если бы Н. Волков располагал всеми материалами по истории работы «Комиссии», он вероятно безошибочно определил бы жанр «Рамзеса», начатого инсценировкой для кино, а затем уже приспособленного для театра. Это можно проследить по первоначальному плану, опубликованному в приложениях к пьесе[40]. Мы очень добросовестно старались найти в наброске «Лодка»[41] какие-нибудь элементы произведения, рассчитанного на театральную сцену, но при всем желании этого сделать нам не удалось: в наброске нет ничего от театра. Это — самый настоящий киносценарий, сделанный рукой неискушенного «кинематографиста» Блока. Впрочем для 1919—1920 гг. это было неплохое либретто видового культурфильма. В другом литературно-законченном, прекрасном либретто «План представления»[41] можно найти театральные замыслы, хотя в свое время «Комиссия исторических картин» и забраковала этот театральный сценарий, но, как мы увидим из дальнейшего, вряд ли Блок мог думать о создании для массового театра такой пьесы, которая должна была бы потребовать крайне сложной театральной постановки. Еще в большей степени это можно сказать об его остальных неразвернутых набросках «Малатеста», «Калита» и «Куликовская битва»[41]. Но чтобы нас не сочли голословными, мы приведем высказывания и соображения на этот счет самого Блока.

После смерти Блока в его архиве была найдена рукопись, озаглавленная «Общий план «исторических картин». Впервые рукопись была опубликована в 1923 году в IX томе берлинского издания «Эпоха»[42] без комментариев и каких-либо первичных сведений по истории этой рукописи. Повидимому эта статья, или докладная записка, была предназначена для опубликования в журнале, или каком-нибудь сборнике. По мнению одного исследователя[43], это был вариант плана Горького, по мнению Н. Д. Волкова — методологическое обоснование того же плана[44]. Оба предположения, думается нам, правильны. А М. Горький, после своего доклада «История культуры в инсценировках для театра и картинах для кинематографа», сделанного в марте 1919 г., занятый множеством других дел, мог ограничиваться всего лишь общим руководством работы «Комиссии исторических картин». И здесь необходимо отметить, с какой добросовестностью отнесся Блок к своей работе. Блок пишет свой вариант плана с весьма развернутыми обоснованиями и мотивировками задач «Комиссии». Можно думать, что вообще Блоку хотелось самостоятельно взяться за выполнение идеи Горького, что можно видеть и из статьи, отчасти полемизирующей с Горьким.

Так как статья Блока была опубликована только один раз и притом за границей, и поэтому мало известна советскому читателю, мы позволим себе привести из нее значительные выдержки, необходимые нам для наших выводов. К тому же мысли Блока о задачах «Комиссии исторических картин» не утратили своей свежести и для наших дней.

«Всякий переворот, совершающийся в человеческой истории, прежде всего выдвигает вопрос о «правах человека» на жизнь; об обязанности каждого человека принять участие в создании того, что сделает жизнь более совершенной, прекрасной и правдивой, и о праве каждого человека пользоваться плодом этих трудов. Вместе с тем, всякий переворот все с большим трагизмом открывает пропасть, которая отделяет образованного от необразованного, которая подчеркивает трагическое преимущество просвещения перед темнотой... Естественно поэтому, что молодая Россия, только что начинающая выпрямляться после революционной бури, но в массе своей окутанная таким мраком, который ставит почти неодолимые препятствия очередной созидательной работе, должна изыскивать все новые средства для просвещения масс.

«Исконными и наиболее могущественными проводниками просвещения были книга и школа... педагогика предлагает новые способы преподавания, в виде, например, театрализации его; могущественным средством просвещения (в России, в сущности, впервые) признан театр; но театр не должен, да и не может по громоздкости и консервативности своего существа преследовать цели чисто просветительные; к театру присоединился кинематограф, но его до сих пор не удается поднять на ту высоту, которая хоть в малой мере ввела бы его в ряд проводников просвещения, заслуживающих действительного доверия.

«К таким попыткам внедрить образование в жизнь, пронизать массы волей к свету... — относится и новое начинание — создать ряд картин из всемирной истории человечества, пользуясь для этого всеми средствами, какие может в наше время предоставить наука, искусство и техника. Эти картины должны подействовать на воображение и волю зрителя, незаметно сделать близкими и родными

---

[35] П. Медведев. «Драмы и поэмы Ал. Блока. Из истории их создания», Л., 1930. Изд-во писателей в Ленинграде.

[36] Там же, стр. 155.

[37] Н. Д. Волков, «Александр Блок и театр», М., 1926, изд. ГАХН, стр. 137.

[38] Там же, стр. 137.

[39] Там же, стр. 140.

[40] Собр. соч. т. VI, стр. 363—366.

[41] См. приложения.

[42] Ал. Блок, собр. соч., т. IX, Берлин, 1923, изд-во «Эпоха», стр. 226—231.

[43] Сборник «Максим Горький. Материалы и исследования», т. I, Л., 1934, стр. 120.

[44] Н. Д. Волков, «Александр Блок и театр», стр. 137.

для него его предков, показать ему, что он не один на свете... Воспользовавшись историческими обобщениями нашего времени, нужно как бы совершить при свете их обратный путь, вернуться от истории к летописи, изображая события в их первозданной наивности и летописной простоте так, однако, чтобы в этом изображении сквозила и напрашивалась сама собою связь между событиями, установленными историею.

«Вообще, события всемирной истории должны быть представлены в свете того поэтического чувства, которое делает весь мир близким и знакомым и, тем более, таинственным и увлекательным. Переводя историю с немого языка букв на язык живого зрелища, мы не хотели тащить ее на театральные подмостки и рядить в условные действия и движения, но хотим каждой эпохе, каждому лицу и каждому движению этого лица дать определенную и правдивую окраску...»

В статье было немало дискуссионного и спорного в плане методологических обоснований (почему вероятно статья и не была в свое время опубликована), но для нас сейчас важно установить, что Блок, несколько раз подчеркивавший «необходимость привлечения разнообразных приемов и технических средств, какие только может предоставить наука, искусство и техника», по сути дела говорил о каком-то новом синтетическом искусстве, в котором наряду с «громоздким и консервативным театром» должно было присутствовать и кино. Блок, правда, делал оговорку в том, что пока еще кинематограф не доказал свое право быть «заслуживающим действительного доверия проводником просвещения». Вспоминая фильмы того времени, нельзя не понять причины сомнений Блока, хотя в то время партия большевиков в своем историческом решении VIII партсъезда уже указала на значение кино как «проводника просвещения», что даже нашло отражение в программе ВКП(б)[45]. «Комиссия исторических картин» работала в полном отрыве от «производства», так как никакого почти кинопроизводства тогда не существовало. Петроградский кинокомитет, не имевший ни одного работающего ателье и никакого твердого и реального плана, занимался главным образом мелочной грызней с Московским кинокомитетом. Вряд ли можно было ждать помощи и поддержки и в 1920—1921 гг., которые также ушли целиком на «междуусобную войну» Глебова-Путиловского с Лещенко и Воеводиным[46]. Вероятно Петроградский кинокомитет даже и не знал о том, что делалось в «Комиссии исторических картин» при изд-ве «Всемирная литература».

Если Блок и мог сомневаться в 1919 г. в просветительных функциях кино, то он как его старый друг и завсегдатай не мог не знать его громаднейших возможностей и преимуществ перед другими зрелищами. Так, он, вероятно, имея перед собой образцы дореволюционных «образовательных лент» Патэ о добыче табаку на Филиппинских островах или о путешествии в Америку, и планировал либретто картины из истории материальной культуры «Лодка». Так, очевидно, вспоминая дореволюционные постановки «Дмитрия Донского» и «Ермака Тимофеевича», он и собирался писать «Ивана Калиту» и «Куликовскую битву».

Работа Блока в «Комиссии исторических картин» была его последним увлечением, которому он придавал огромное значение. И большим ударом для него было вероятно крушение «утопического» плана «исторических картин».

Советская кинематография не должна забывать о том, что последние годы своей жизни Блок отдавал все свои силы исканиям нового синтетического искусства, но претворить в жизнь эти поиски могла только новая советская звуковая и цветная кинематография, увидеть и услышать которую Блоку не пришлось.

[45] Стенографический отчет VIII партсъезда, стр. 390 и 421-422.

[46] См. историч. обзор Рене Маршана и П. Вейнштейна. «5 лет советского кино». Л., 1925, Изд. «Кинонеделя», стр. 18—30.

СЦЕНАРНЫЕ НАБРОСКИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

(1919—1921 гг.)

Наброски и планы Ал. Блока были впервые опубликованы: I, IV и V — в журнале «Русский Современник» № 3 за 1924 г., II — в IX томе берлинского собрания сочинений «Эпоха» в 1923 г. и III — в журнале «Звезда» № 1 за 1926 г. Кроме того, в качестве неосуществленных театральных пьес они вошли в VI том Собрания сочинений Ал. Блока, Изд-во писателей в Ленинграде.

I. «ЛОДКА»

Человеческое семейство (мужчина, женщина, дети) бредет по бесплодному месту. Они изнемогли. Перед ними открывается большая река и за рекой — синяя страна, где ходят мирные животные, и на деревьях висят плоды.

Река — естественная преграда. Мужчина пробует переплыть ее и возвращается. Течение слишком быстро.

Нападение хищного зверя. Борьба с ним.

Присоединяется еще семейство.

Вместе смотрят на тот берег. Там созрели новые плоды.

Новая проба переплыть. Один из них тонет.

Один из племени уходит искать переправы.

Его ждут. Он пропал.

Новые нападения зверей. Жизнь на деревьях. Оттуда еще дальше видна плодоносная страна. Там показывается стадо оленей.

Нападение зверя. Гибнут дети. Змея. Голод.

II. ПЛАН ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Действие происходит на юге Франции в конце XII столетия. Идея крестовых походов в упадке, канун Возрождения. Беспокойное время, когда человек начинает требовать свободы, душа рвет церковные и государственные путы, тело расцветает под тяжелыми одеждами, воля побеждает разум; из могилы средневековья вырываются, рядом с самыми высокими помыслами, — самые низменные инстинкты; человеческой жизни сообщилось вихревое движение, она закружилась в весеннем хороводе.

Богомольная владелица замка, молодая графиня Chatailine заражена ересью, которая носится в воздухе и скоро попалит весь французский юг,— Chatailine сама не знает, что с ней, но молитвенник падает у нее из рук, душа ее полна туманных бредней и постоянно взволнована; оттого молодая графиня становится только прекрасней и расцветает, как цветок, который ждет, чтобы его сорвали.

Равновесие потеряно, графиня уже не хозяйка себе и своему дому, и весь двор, и вся ее челядь развращены; ее владения постепенно превращаются в очаг опасной для церкви и государства заразы, которою скоро покроется весь Прованс, где среди празднеств, слишком вольных, и в песнях, слишком громких, все чаще раздается хула на католическую церковь.

У молодой графини есть брат, феодал, более могущественный, чем она, советник короля, участник не одного крестового похода, трубадур, искатель приключений и прожигатель жизни. Это — один из людей, которыми живет и дышит война, для которых, как это всегда бывает, цель войны менее интересна. Веселому и жестокому графу, конечно, нет никакого дела до гроба господня; зато его влекут приключения, добыча, пирушки, разврат и праздность — вечные спутники всякой войны.

Граф пресыщен удачами на войне и в любви. Последний предмет его страстных мечтаний — родная сестра. Но он — слуга короля и папы, и боится испортить свою крестоносную карьеру преступной связью.

Удобный случай приходит сам собой; король и папа обеспокоены ростом ереси, зреющей на юге Франции. Граф получает поручение — по пути в Святую землю — водворить порядок в Провансе; самые мятежные земли отдаются ему на поток и разграбление.

Действие открывается в ту минуту, когда графиня готовится к торжественной встрече брата и празднеству в честь его, ничего не зная о его настоящих замыслах. Между тем, часть ее придворной челяди уже подкуплена римским золотом; судьба ее решена.

Граф является на праздник с отрядом вооруженных рыцарей, со свитой, среди которой выделяется облачение папского легата.

Праздник начинается; за народными шествиями следуют песни трубадуров, в которых звучит насмешка над святым престолом; игры жонглеров сменяются плясками и скоморошествами вплоть до церемонии посвящения «Епископа дураков».

Граф пьет вино, поет песню, в которой дико сплетаются напевы о золоте и о гробе господнем, и грубо ухаживает за сестрой; наконец, он притворяется окончательно возмущенным пародией на католические обряды. Он объявляет сестру своей пленницей и делает знак рыцарям.

Папский легат приказывает жечь и резать всех — господь разберет своих. Рыцари и часть придворных выхватывают оружие. Дамы бегут, приподнимая свои тяжелые платья, по вечерней росе.

III. «МАЛАТЕСТА»

Сигизмондо Малатеста, герцог Римини.
Изотта дельи Атти, его любовница.
Роберто Малатеста, сын Сигизмондо.
(Роберто) Вальтурио, «Король наук», автор сочинения «De re militari».
Порчеллио Базинио из Пармы, филолог.
Требанио, филолог.
Джусти де Конти, лирик.
Место действия — Arx Sismundea и Divae Jsottae Sacrum.
Правление Сигизмондо — 1432—1467.

IV. «КАЛИТА»

Надо написать «Калиту» — как он молитвенно и гневно собирает русскую землю и без милости казнит расточителей.

1. Молится.
2. О земле с боярами.
3. Казнит буйного князя.

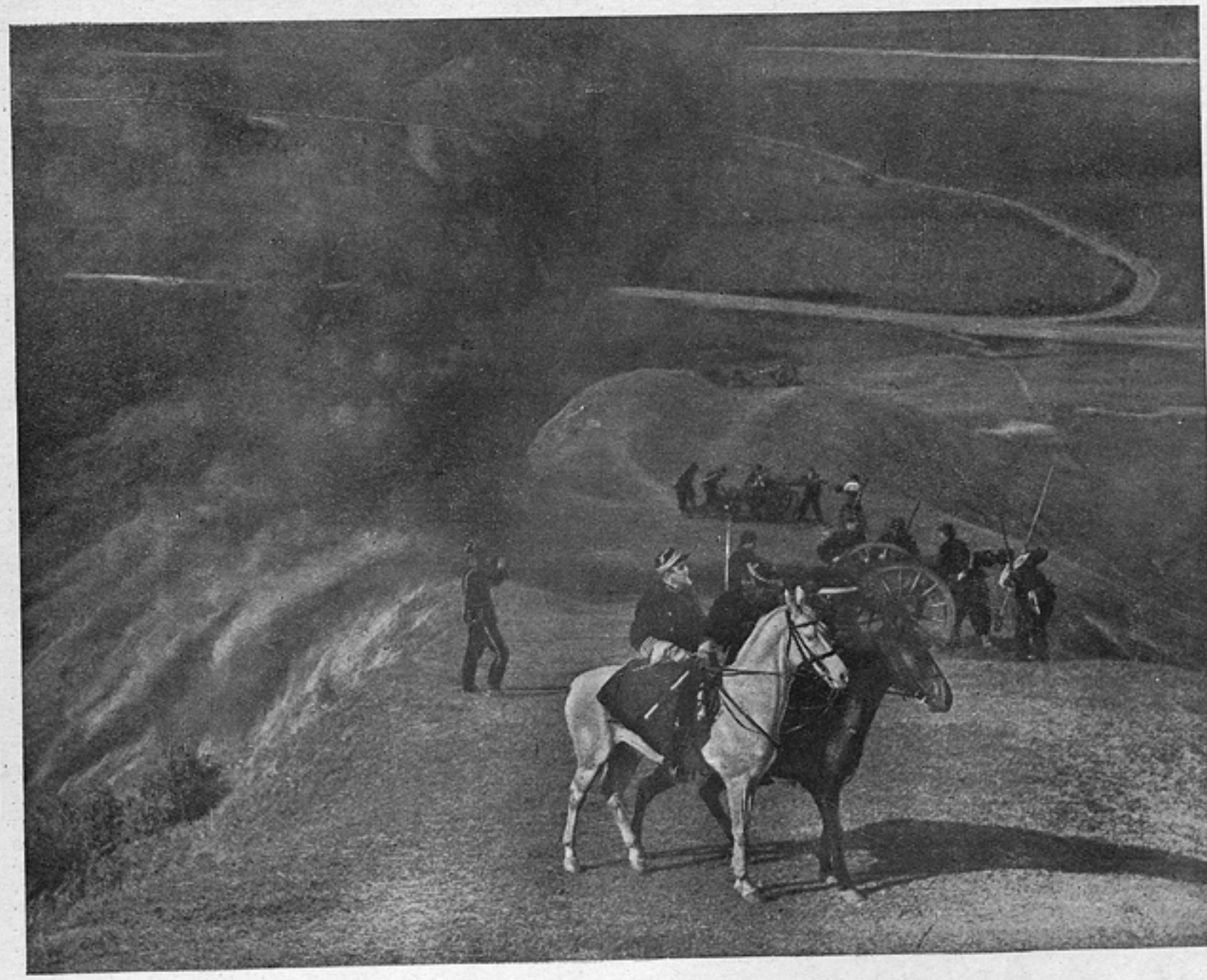
V. «КУЛИКОВСКАЯ БИТВА»

«Нашествие на Русь Мамая при князе Дмитрии Донском». Большая русская историческая сцена XIV столетия, соч. Н. Мушинского.

Озеров. «Дмитрий Донской».

«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы Л. Косматов и Шейнин. Мосфильм



РЯДОВОЙ АМЕРИКАНСКИЙ ФИЛЬМ

М. ШВОБ

За последние три года я смотрел американские фильмы примерно три раза в неделю. Два года я работал с одной студией Голливуда в сюжетном отделе. В течение года я ежедневно проводил около часа на съемках, наблюдая за производством картин. Это дало мне возможность приобрести некоторые сведения о фильмах Голливуда, которые могут представить известный интерес для советских кинематографиств. В настоящей статье я хочу поделиться своими впечатлениями о рядовом фильме Голливуда или, как его называют на производстве, о «программной» картине.

Картина эта, которую можно видеть на всех американских экранах, является типичным продуктом Голливуда. Она забавляет американскую публику, но вместе с тем действует на нее притупляюще. Она приносит миллионные доходы, имеет интернациональный оборот и составляет предмет зависти всех коммерческих кинокомпаний всего мира. Демонстрация этой картины за границей составляет сорок процентов всего дохода Голливуда. Программная картина повсюду пользуется популярностью, ибо она занимательна и хорошо сделана. Почему существуют программные картины? Как они делаются? В чем их значение? И прежде всего, что такое программная картина?

Все выпускаемые в Голливуде фильмы могут быть разбиты на три типа. Первый тип является как бы продолжением старых фильмов о ковбоях и индейцах, фильмов о «Диком Западе». Это картины, которые ставятся необычайно быстро и стоят очень дешево. В настоящее время почти перестали выпускать подобные картины. Молодые независимые постановщики, старающиеся пробить себе дорогу, молодые режиссеры, обучающиеся ремеслу, старые кинематографисты, которые не в состоянии угнаться за быстрыми темпами развития кинопроизводства, изготовляют подобные картины, примерно, за 8 000 долларов, причем вся съемка их занимает одну неделю. Ясно, что из себя представляет полнометражная картина, снятая в одну неделю. Картины эти демокстрируются в глухой провинции и в третьеразрядных кинематографах, но их никогда не увидишь на экранах большого города.

Затем идет так называемая «специальная» картина, «классическая» картина с участием «звезд», роскошно поставленная, о которой рекламный отдел говорит только в превосходной степени. Эту картину газетный кинокритик не может ругать, так как его газета заработала большие деньги на ее рекламе. Стоимость картины — от 500 000 дол. и выше — делает рекламу совершенно необходимой. Съемки продолжаются от двух месяцев до года. Картины эти не типичны для Голливуда, и каждая большая студия выпускает в год всего 3—6 «специальных» картин.

Затем идет третий тип — средняя или «программная»— картина. Ее называют так потому, что она дает американским кинотеатрам возможность еженедельно или даже чаще менять программу. Программная картина составляет основную продукцию Голливуда, из каждых пяти фильмов четыре являются программными. Производство подобных картин обходится от 200 000 до 400 000 долларов. Продолжительность съемок — 20—30 дней.

Говоря о Голливуде, я имею в виду семь главных студий, монополизировавших американскую кинопромышленность и поставляющих большинство программных картин. Независимые студии либо подражают им, либо заняты производством «специальных» картин.

Для того чтобы понять суть программной картины, необходимо разобраться в причине ее возникновения.

Ставят ли ее потому, что имеется хорошая тема, интересный сценарий? Ничего подобного. Дело не в сценарии и в отношении к нему режиссера. Каждая из семи главных студий должна ежегодно выпустить известное количество подобных картин — от 30 до 60. В этом единственная причина выпуска «программных» фильмов. Студии должны выполнить свою производственную программу, если их владельцы не хотят погубить их.

В основе этого экономического давления лежат два фактора. Первый из них — система контрактов. Главные студии Голливуда непосредственно или косвенно финансово связаны с кинотеатрами Соединенных Штатов, а также других стран. В начале коммерческого года каждая студия через своих агентов по распространению заключает контракты с кинотеатрами, обязуясь поставлять им в течение года известное количество картин. Кинотеатр обязан брать все картины, иначе он ничего не получит. Студия обязана выполнить контракт. Система эта явилась результатом борьбы студий за обеспеченный сбыт своей продукции. Чем больше контрактов заключает студия, тем больше она монополизирует производство, и тем труднее независимым студиям демонстрировать свои картины. Программные картины дают возможность выполнять контракты.

Вторым фактором экономического давления являются огромные постоянные расходы студий. Кроме общих расходов по производству, приходится платить «звездам», режиссерам, законтрактованным писателям. Студия следит за тем, чтобы все эти высокооплачиваемые специалисты постоянно использовались бы для получения доходов.

Говоря о продукции Голливуда, необходимо постоянно помнить об этих двух факторах экономического давления — контрактах и производственных расходах. В Голливуде говорят об искусстве кино, о стремлении нравиться публике, о желании создать великие фильмы и т. д. Но в действительности там существует только необходимость быстрого производства картин. Программная картина должна быть изготовлена независимо от своего качества. Но чем популярнее картина, тем больший доход получает студия. Программные картины должны делать хорошие кассовые сборы.

Уже давно заметили, что наиболее доходными картинами являются те, в которых участвуют хорошо разрекламированные популярные артисты и артистки — «звезды». «Звезда» до сих пор занимает в кинопромышленности центральное место. Она важнее, чем материал, на котором построен фильм, чем искусство режиссера. Популярная «звезда», количество «звезд», занятых в картине, — все это является приманкой для публики, которую газетные рекламы и специальные киножурналы (целиком посвященные в Америке сплетням и восхвалениям «звезд») убеждают в том, что «звезда» является каким-то совершенно исключительным существом. Таким образом, в центре программной картины стоит «звезда».

Быстрота производства, занимательность действия, которое вертится вокруг «звезды», — вот в чем заключается вся сущность программной картины. В главных студиях производство подобных картин технически блестяще поставлено.

Большая студия делится на департаменты. Все департаменты специализированы. Сюжетный департамент рассматривает каждый год свыше 6 000 сюжетов, ища пригодный для инсценировки материал. Рассматриваются оригинальные рукописи, изданные и неизданные романы и рассказы, поставленные и непоставленные пьесы, классические произведения. Сценарный отдел состоит из 20—30 сценаристов, связанных контрактом. Их обязанности состоят главным образом в приспособлении отобранного материала для экрана, но иногда они создают и оригинальные сценарии. Есть режиссерский департамент, операторский, звуковой, монтажный, костюмерный, исследовательский, департамент особых эффектов, декоративный или художественный, рекламный, лаборатор-

Кадр из американской кинокомедии «Однажды в жизни», рисующей нравы и производственные порядки Голливуда

ный и т. д. Для объединения их в съемочные группы студия разделена на отдельные единицы. Во главе каждой такой единицы стоит продуссер, который может одновременно руководить несколькими съемками. Он следит за планом постановки, за расходами, стараясь довести их до минимума, за хорошим темпом работы. Он следит за каждым этапом производства; его мнения и советы авторитетны.

Все департаменты обслуживаются хорошими специалистами, но так как упор делается исключительно на быстроту производства и занимательность картины, творческий момент обычно отсутствует, и все сводится к рутине и пошлости. Некогда создавать что-либо оригинальное, заниматься детальной разработкой идеи картины, попытаться создать картины, соответствующие громадным творческим возможностям кино. Программная картина — это массовая продукция, хорошо сработанная, лишенная оригинальности, особой значимости, но привлекательная и ласкающая зрение и слух.

Сюжеты программных картин обычно выбираются в сюжетном отделе. Этот отдел знает, какой материал наиболее подходит для законтрактованных «звезд». Одной «звезде» необходимо продемонстрировать ряд новейших моделей одежды, другая «звезда» — певица и танцовщица — подходит для музыкальной комедии и т. д.

Студии ощущают острую нужду в материале для картин, и каждая удачная идея мгновенно подхватывается всеми конкурентами. Это приводит к созданию «циклов» или серий фильмов на одну тему. Так например, одна из студий выпустила картину о полицейских. Шесть других студий выпустили картины на эту же тему. Первая студия закончила цикл таких картин фильмом о женщине-полицейском. Подражательные картины снимаются тотчас же после выхода оригинальной картины или даже раньше, так как каждая студия имеет своих шпионов, следящих за работой других студий.

Материал, на котором строятся программные картины, обладает определенными характерными особенностями. Действие обычно происходит в наши дни, так как костюмные и исторические фильмы обходятся слишком дорого, а, кроме того, большинство артистов Голливуда лучше всего играет самих себя. Студиям легче выбирать такой материал, который подходил бы для «звезды», чем тратить время на репетиции, необходимые для создания характерной роли. Это уже настолько вошло в обычай, что даже «звездам», обладающим настоящим драматическим талантом, редко приходится выступать в ролях, отличающихся от их обычного сценического облика.

Итак, материал берется из современной жизни, но она изображается не реалистически, а искусственно и романтически. Если в фильме имеется молодой человек, он обязательно встретит молодую девушку, и они влюбятся друг в друга. Этот шаблонный сюжет кратко изложен в заглавии современной пьесы — пародии на Голливуд «Юноша встречает девушку». Если в картине фигурирует бандит, весь сюжет построен на его авантюрах, а не на причине, благодаря которой он стал отщепенцем. Молодой рабочий в американском фильме обязательно стремится к успеху, согласно старым американским традициям. В картинах редко встречаются организованные рабочие, а если и встречаются, то союз всегда бывает неправ, а хозяин — прав. Банкиры и хозяева обычно изображаются добросердечными чудаками. Конфликты, на которых построен сюжет, всегда личные и обычно пошлые, конфликты социального порядка почти совсем отсутствуют. Программные картины наполнены веселыми героями, преуспевающими, индивидуалистически настроенными рабочими, мужчинами,ссорящимися из-за женщин, мужчинами и женщинами, влюбляющимися друг в друга с первого взгляда, мужчинами, говорящими забавные вещи, женщинами, говорящими забавные вещи. Это засахаренное, неверное изображение современной американской жизни. Это фильмы, созданные для развлечения зрителя и для того, чтобы заглушить в сознании масс правильное представление о капиталистической цивилизации. Программные картины служат для того, чтобы усыплять американского зрителя.

Производственный отдел выбирает сюжет. Через две недели или месяц этот материал превращен в сценарий, снабжен диалогами и готов для съемки.

Режиссер редко помогает при создании постановочного сценария. Его работа заключается, главным образом, в том, чтобы перенести действие со сценария на фильм. Его дело — заснять картину возможно скорее и лучше. Помощник режиссера следит за текущей работой и затем, чтобы «звезды» были готовы; специальный человек записывает каждый этап съемки; первый оператор разрабатывает положение аппарата; опытный монтажник следит за тем, чтобы был снят весь нужный материал, кроме того, имеются еще декоратор и продуссер, наблюдающие за всей работой.

Режиссер не является творческим руководителем. В Голливуде имеется 6—7 режиссеров, которые действительно создают картины, но их меньшинство, и они обычно работают над «специальными» фильмами. Средний режиссер программной картины мало чем отличается от театрального режиссера; вместо сцены, артисты играют перед аппаратом. Так как сюжет обычно излагается в диалогах, режиссер не нуждается в хорошем знании кинематографической техники. Поэтому в Голливуде работает так много режиссеров и драматургов театра.

Оператор обычно должен только хорошо владеть техникой. Он знает свой аппарат и пользуется своим профессиональным опытом, главным образом, для обыгрывания «звезд». Известный оператор Голливуда пишет в одной из своих статей: «Можно говорить о свете, о разработке и композиции, говорить об этом бесконечно, но лучшим оператором будет тот, у которого люди кажутся более красивыми».

В день снимают около пяти сцен. При съемках никогда не соблюдается хронологический порядок. Репетиции происходят непосредственно перед съемками, пока главный электротехник под руководством оператора устанавливает свет. Часто артисты и артистки до репетиции с режиссером даже не знают сцен, в которых должны сниматься.

Съемка начинается. Один и тот же кадр повторяется несколько раз. Один раз артист забыл текст, другой раз он сделал что-нибудь неправильно или же плох звук. В среднем на каждый кадр приходится по три съемки. Так как вопрос о монтаже подробно рассматривается только после съемки, режиссер и оператор должны следить за тем, чтобы иметь достоточное количество материала. Например, идет сцена в кафе — трое сидят вокруг столика и разговаривают. Сцена эта снимается несколько раз, ближе и дальше, но каждый раз целиком.

В программных картинах монтаж имеет очень большое значение, так как посредством монтажа достигается быстрота темпа. Кадр редко остается на экране дольше 5—10 секунд. Нельзя дать зрителю возможность сосредоточиться на какой-либо сцене. О программной картине редко можно сказать: «Вот хорошо смонтированная картина», но всегда можно сказать: «Картина идет хорошим темпом». Американскому зрителю русские фильмы кажутся слишком медленными, он приучен к другому монтажу. Программные картины настолько поверхностны, что нельзя позволить зрителю сконцентрировать свое внимание на каком-либо кадре, так как тогда обнаружится настоящая сущность картины — неправдоподобие и глупость.

Вставки, письма, газеты и т. д. изготовляются в специальном отделе. Существует также специальный отдел для миниатюр и трюков. Этот отдел блестяще поставлен. Имеются специальные эксперты, которые могут осуществить любую зрительно воспринимаемую идею. В программных картинах их обязанность обычно заключается в создании миниатюрных установок, удешевляющих производство и сокращающих срок выполнения картины. Фильмотека студии снабжает такими кадрами, как, например, пароходы, поезда, улицы Нью-Йорка и т. д. Применение этих кадров в качестве фона, на котором происходит действие, сильно способствует ускорению съемок. Музыка включается во время монтажа. Звук в программной картине состоит, главным образом, из диалогов и естественных звуков, с добавлением в эмоциональных сценах подходящей музыки. Но в программных картинах почти никогда не пользуются звуком и музыкой, как элементами, обладающими самостоятельной драматической значимостью, так как некогда и незачем заниматься сложными творческими проблемами.

Программная картина снята. Продуссер устраивает просмотр в каком-нибудь небольшом кинематографе. Публика, пришедшая смотреть обычную программу, не знает, что будет просмотр. Продуссер, режиссер, оператор и монтажник следят за реакцией публики. Одна из сцен слишком замедлена — необходимо ее ускорить. Одна сцена недостаточно ясна — необходимо ее расширить. Остальное как будто нравится публике.

Кадр из американской кинокомедии «Однажды в жизни», рисующей нравы и производственные порядки Голливуда

Картина готова для демонстрации. За неделю до выпуска картины самые захватывающие и чувственные кадры демонстрируются в качестве рекламы во всех местных кинотеатрах. Рекламный отдел разрабатывает программу действий, рассылает материал местным кинотеатрам, рекламирует картину в специальных и общих газетах и на плакатах.

И вот на экранах Америки появляется новая программная картина. Ее смотрят, получают в течение $1^1/_2$ часов удовольствие, затем ее забывают. Через год или два она идет исключительно в отдаленных местностях или за границей.

Такова программная картина, продукт механизированной, монополизированной промышленности. Это занимательный, аккуратно сработанный фильм. Но дело этим не ограничивается. Уже говорилось о том, что программная картина проповедует капиталистическую идейку о классовом мире рабочих и хозяев. Это является как бы косвенной пропагандой промышленников, выступающих за свой класс. В последнее время пропаганда стала более открытой и прямой. В некоторых программных картинах, как «Риф-Раф» и «Красный привет», промышленность прямо выступает против растущего рабочего движения.

Какова будущность программной картины? Останется ли она только занимательной и косвенно пропагандирующей «классовый мир» или же она станет явно фашистской, как, очевидно, надеются банкиры, контролирующие кинопромышленность.

Это вопрос, на который трудно ответить и который выходит за пределы данной статьи.

КИНОХРОНИКА 1917 ГОДА

Описание фильмографических материалов

В. РОСОЛОВСКАЯ

До 1917 года документация важнейших политических событий в русской кинематографии производилась чрезвычайно слабо.

Содержание «Пате-журнала», «Хроники Гомон», киножурнала «Пегас» акц. о-ва «А. А. Ханжонков и Ко» и специальных военных киножурналов — «Зеркало войны», «Священная война», «На западном фронте», целиком было выдержано в духе квасного патриотизма, грубо и неумело насаждаемого царским правительством. Естественно, что дореволюционная кинохроника обходила все, что говорило о классовой борьбе и революционном движении. Таким образом, основные события истории страны огнем и мечом изгонялись из кинематографа. Поставленный на службу правительственной пропаганде, кинематограф изображал войну как парадные марши войск, патриотические шествия и т. п. В остальном — хроникальные фильмы отражали привычные кинозрителям сенсации: пожары, чудеса техники, диковинные моды, экзотику дальних стран.

Хроника войны старательно маскировала подлинный ее характер. «Доблестные» союзники всегда наступали и побеждали. Разволоченные попы окуривали серые шеренги солдат перед отправкой на фронт, а генеральские и офицерские мундиры сверкали погонами, звездами и медалями. Фильмы были пропитаны «славянской» сусальной стилизацией, псевдо-героической аффектацией и цинизмом беззастенчивого обмана.

Бурные политические события февраля — марта 1917 года изменили содержание документальных фильмов, особенно русских хроник. Политическая история страны овладела экранами кинематографов. Новый мир открылся перед камерой кинорепортера.

В первые годы победы Великой пролетарской революции киноорганизации отнеслись недостаточно серьезно к собиранию и хранению документальных фильмов, отражающих политические события 1917 года. Многое было утрачено: украдено, уничтожено.

То, что сохранилось, нуждается в значительной обработке и реставрации.

В Москве имеется два фильмохранилища, доступных обозрению. Одно из них находится в ведении Фонофотокиноотдела Центрального архивного управления. Другое — в ведении Фотокиноотдела Музея революции.

Фильмы имеются частично в позитивах, частично в негативах, некоторые совершенно лишены перфорации. Только немногие из фильмов технически хорошо сохранились. Подлинный монтаж в большинстве случаев нарушен и, так же как и надписи, представляет собою позднейшие наслоения. Найти подлинные надписи удалось только к некоторым фрагментам.

В результате тщательного обследования фильмохранилищ, просмотра фильмов на экране и моталке, их описания, систематизации и классификации, очищения подлинных документов от позднейших наслоений выявлено двадцать четыре фрагмента различной длины — от десяти до тысячи метров, изображающих различные исторические события 1917 года от февраля до октября.

Фильм «Великие дни российской революции» изображает события февральского переворота 1917 года. Фильм этот имел несколько своеобразную историю и не являлся частной собственностью какого-либо одного кинематографического предприятия.

Когда грянули события 28 февраля, многие кинематографические предприниматели в погоне за сенсацией выгоняли своих операторов на улицы. Однако к тому времени, когда прекратились уличные выступления и самодержавие пало, представительный орган кинематографистов, составившийся из выборных от различных объединений предпринимателей, так называемый «Союз отечественной кинематографии», — постановил объявить негативы событий 28 февраля — 4 марта национальным достоянием и передать их в собственность Московского совета рабочих и солдатских депутатов. Из негативов был смонтирован один фильм — «Великие дни российской революции 28/II—4/III 1917 года», который также являлся собственностью Совета.

Нам не удалось установить полного и точного списка операторов, снимавших фильм. По сообщениям современников и сведениям, опубликованным в прессе, в фильм вошли снимки, сделанные операторами фирм бр. Пате, Тимана и Рейнгарда, Ермольева, Ханжонкова, Венгерова, «Биофильм» и «Эклер». Кроме того, в фильм вошли снимки, сделанные в Петрограде Скобелевским комитетом. Сохранилось несколько вариантов фильма. Они находятся в хаотическом состоянии. Монтаж и надписи более позднего времени (1918—1922 гг.) привносят новое, уже советское отношение к документам. Удалось найти только один вариант фильма (части его хранятся в двух различных фильмохранилищах) с подлинными надписями, на что указывает стиль шрифтов, старая орфография и язык надписей. В этом варианте кое-где сохранился подлинный монтаж, на что указывает объединение различных монтажных фраз единым цветом виража, а также и логическая последовательность событий.

Сохранившиеся документы удобнее всего рассматривать в соответствии с календарем революционных событий, так как общая композиция фильма нарушена и фильм представляет собою отдельные, разрозненные фрагменты.

От событий 28 февраля в Петрограде сохранились кадры, изображающие выезд артиллерийских частей из Адмиралтейства на броневых автомобилях и грузовиках. Наиболее полный фрагмент хранится в Фотокиноотделе Музея революции. Он изображает взволнованную толпу у бульвара, возле Адмиралтейства. Справа налево, перед камерой, проезжает броневой автомобиль с вооруженными солдатами. Солдаты спокойны, винтовки наперевес. Это уже армия революции. Толпа следует беспорядочно: солдаты, обыватели, студенты в форменных шинелях с кантами, гимназисты.

Массовый переход войск на сторону восставших зафиксирован в одной подлинной надписи.

«Воинские части одна за другой подходили к дворцу и отдавали себя в распоряжение народа».

Изображение утрачено.

В эти дни было сожжено охранное отделение, разгромлены участки, арестованы охранники и полицейские чиновники.

Сохранились кадры, изображающие разбитое и сожженное здание охранки, груду бумаг во дворе, здания Александровского участка и Окружного суда с зияющими окнами и разбитыми дверьми.

У ворот Александро-Невского участка — гимназист и человек в шубе. Эти два персонажа дополняют вид здания локальным штрихом.

Москва, 28 февраля 1917 года.

Здание Московской городской думы на Воскресенской площади (ныне Музей Ленина, площадь Революции) снято с высоты.

К Думе стекается народ, окружая ее плотным, сплошным кольцом. В людской муравейник врезаются машины, конные казаки безучастно разъезжают в толпе. Толпу не трогают. Панорама вправо показывает, как сплошным потоком толпа течет с Красной пло-

щади, мимо Александровского бульвара, к Думе. Возникает надпись:

«В городе на площадях собирались граждане. В Городской думе шло заседание Временного Революционного Комитета».

Изображение заседания утрачено.

Камера плывет в толпе. Она ловит потертые шапки, рабочие пиджаки из грубого сукна военного времени, стеганые ватные полушубки, шинели. Возникает надпись:

«Появившиеся солдаты присоединились к революционным рабочим».

Крупно, у самой камеры, фронтально перед ней — серые, в истертых пропотевших папахах — восставшие солдаты. Среди них студенты в форменных фуражках и рабочие. Толпа плывет на аппарат. Красные флажки на штыках, колеблемые ветром.

Врывается церемониальный марш войск. Солдаты идут мимо камеры, слева направо. Монтажная фраза обрывается.

Снова толпа солдат и рабочих. Она плывет на аппарат, разговаривает с оператором, и он отступает перед ними, не переставая снимать их лица, улыбки, винтовки, флажки.

«Стройными рядами подходили к Городской думе рабочие»—гласит надпись.

Красная площадь. Мимо Исторического музея на б. Воскресенскую[1] площадь сплошным черным потоком по снежной мостовой со знаменами и лозунгами идут рабочие. Снято темно, и лиц не видно. Монтажная фраза обрывается.

Митинг на Воскресенской площади. Говорит офицер. Оператор стоит среди слушателей, на мостовой. Очень короткий кусок.

1 марта. Питер.

Шествие демонстрантов по Невскому и прилегающим к нему улицам. Идут рабочие, работницы, студенты, солдаты. Новая толпа демонстрантов. Обрыв.

Огромный митинг на Воскресенской площади. Уже никто не обращает внимания на оператора. Толпа стоит спиной к нему, кричит и рвется вперед. Летят в воздух папахи и шапки. Лес винтовок.

Оратора не видно и неизвестно, что он говорит, но его слова зажигают толпу.

Возникает надпись:

«На сторону народа перешла и артиллерийская бригада».

По снежной мартовской мостовой, справа из глубины кадра, мимо камеры, медленно проезжает бравый конный офицер артиллерийской части. За ним — вся конная часть, в полном боевом порядке. Торжественно проплывают орудия.

« ... и расположилась грозным кольцом вокруг Думы». Через спицы колеса орудия оператор спешит снять глубину площади и здание Думы.

Надпись:

«Подходили уже целыми частями войска».

Солдаты проходят походным маршем перед камерой. На балконах зданий ветер треплет красные флажки. Опоясанные медью духовых инструментов, в полном порядке проходят полковые оркестры. Революция становится парадом.

«Народ приветствует их».

«Народ» — господа в котелках и дамы в шляпках с вуалетками.

Походный марш войск.

Тесная комната в здании Московской городской думы с голландской печью и узкими старинными окнами.

Надпись: «В Думе кипела работа по организации Штаба революционных войск».

Света в комнате мало. Однако у письменных столов можно разглядеть военных чиновников.

На улицах все еще продолжают кипеть волны народного гнева.

«Народ снимал вывески придворных поставщиков».

Питер. Улица. Надпись на вывеске: «Поставщик двора Его Величества». У вывески — толпа. Проворные люди по лестницам взбираются вверх. Кто-то принес веревки. Вывеска полвет вниз и с грохотом падает.

«Арестованные пристава».

Москва. Из глубины, на аппарат, окруженный конвоем и толпой мальчишек идет пристав. Он в дорогой светлой шинели нараспашку, в меховой шапке, щегольски надетой набок. На лице его досада и растерянность. Он великолепен. Оператор делает нетерпеливый прыжок к приставу. Он, точно почуяв на себе взгляды будущих поколений,—останавливается и отворачивает лицо от камеры. Но не тут-то было. Солдат-конвоир, с лицом крестьянского парня, повелительно берет за рукав пристава, указывая на аппарат.

Толпа восторженно смеется, свистит и ликует. Глаза пристава блудливо бегают, и он нехотя посылает в объектив воровской полный ненависти взгляд.

А вот и «сыщик».

У здания остановилась легковая автомашина старой системы. Толпа в кожанках и папахах расступилась, открывая зрителю фигуру профессионального шпика. Шпик очень хорош в позе оскорбленной невинности, с рачьими глазами и усами моржа. Он в скромном черном пальто и барашковой шапке. Руки скручены за спиной.

Толпа вокруг смеется, заглядывает в аппарат, хитро подмигивая на шпика. Кто-то обличающе тычет пальцами в оторопевшего шпика, с комическим назиданьем показывая его объективу.

«Жандарм».

Он стоит прямо перед аппаратом. Конвоиры — по бокам. Солдатская шинель не спасла его от ареста. Усы на перекошенном лице уныло опущены. Он покорно глядит на нас.

Вместо арестованных стражей самодержавия за порядком стали смотреть отряды «народной милиции».

Один из переулков в Москве, на Пречистенке. Воротца, забор, уходящий в глубину. Над воротцами —вывеска. «Управление пристава I пречистенского участка». У забора — студенты и солдаты — «народная милиция». Они смеются и раскланиваются с нами, зрителями, подталкивая друг друга и с любопытством заглядывая в объектив.

«Смена караула».

Крупно: у караульной будки с винтовкой на часах стоит юнец-гимназист с глупым лицом. К нему подходит смена—студент в нарядной студенческой шинели. Милиционеры совершают перед аппаратом церемониал передачи винтовки. Взяв винтовку, студент, сияя всеми своими пуговицами, несколько театрально вытягивается перед камерой. Конец монтажной фразы.

Сохранились кадры, изображающие похороны жертв 1 марта, парад войскам на Красной площади и полковника Грузинова, командующего московским гарнизоном.

Сохранившиеся ленты говорят об определенной ярко выраженной политической тенденции фильма «Великие дни». Выбор кадров, смысл надписей, замалчивание симптомов надвигающейся пролетарской революции,— все это характеризует фильм достаточно ярко. Фильм проникнут буржуазной идеологией.

Удивительно быстро кинематографические репортеры и монтажеры исторических документальных фильмов усвоили либерально-слащавый, раболепско-холуйский тон буржуазной публицистики 1917 года.

Например, акционерное общество Г. И. Либкен выпустило специальный фильм, посвященный демонстрации военно-учебных заведений на Дворцовой площади 19 марта, с лозунгами, направленными к поддержке империалистической войны. Снимал оператор В. Булла.

Сохранились ценнейшие снимки братских и солдатских демонстраций на фронте.

Оба фильмохранилища обладают этими снимками.

Крупно, у самой камеры, стоит группа немецких и русских солдат. Немецкие бескозырки, русские папахи. Над головами их, на двух флагштоках, распростерлось знамя с лозунгом на двух языках: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Да здравствует Интернационал!».

Большевистские лозунги уже проникли в окопы.

Вокруг — суровый, зимний пейзаж. Низкие колышки с проволочными заграждениями торчат из-под сугробов, как чахлый кустарник. Камера проплывает широкой панорамой мимо солдат. Они смеются, польщены вниманием; меняются в знак дружбы шапками.

Немецкий солдат, почувствовав на себе взгляд объектива, сбросив шинель с плеч, взял об руку русского солдата и застыл в нарочито-бравой позе перед камерой.

Все это снято серо, блекло, но правдиво, полно юмора и живой человеческой мысли.

Приезд Ленина из Швейцарии 27 марта (9 апреля) не был снят. Г. М. Болтянский сообщает, что он пытался произвести съемку и даже был на вокзале, но было темно, и съемка была невозможна. В 1927 году в художествен-

[1] Площадь Революции.

ном фильме «Октябрь» С. М. Эйзенштейн воспроизвел приезд Ленина и его речь с броневика 9 апреля 1917 года. Кадр выглядит очень убедительным, и его часто принимают за документальный кадр.

Интересным документом процесса перерастания буржуазно-демократической революции в пролетарскую является фильм о событиях 18 июня (1 июля) 1917 года.

Фрагмент в 193 метра показывает нам пролетариев, несущих знамена.

На улицы хлынула мощная большевистская демонстрация и понесла над собой лозунги Сталина, лозунги ленинской партии.

На тротуарах пусто.

Возникает надпись: «Инцидент со срывом казачьего знамени на манифестации 18 июня». Надпись подлинная с твёрдыми знаками. Однако изображение утрачено.

В газете «Известия Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов» от 27 июня 1917 года можно найти содержание утраченного эпизода.

Далее — надписи сохранившегося фрагмента фильма повествуют, что казачье знамя было брошено в Неву, что «большевистский 1-й пулеметный полк был встречен овацией», но изображения эти утрачены. Надписи указывают, что, несмотря на жестокую цензуру Скобелевского комитета, фильм хранит некоторую историческую объективность.

Сохранился полностью фильм «Государственное совещание», снятый в Москве Скобелевским комитетом.

В фильме имеется множество портретов членов Временного правительства и снимков с делегаций, составивших совещание «коалиции».

Фильм представляет собой киноочерк совещания, сделанный в духе буржуазного репортажа. Все прилизано, подтасовано, кажется, что все благополучно.

Сохранилось несколько фрагментов, изображающих А. Керенского.

Весна 1917 г. Питер. Прямо у самой камеры, окруженный толпой чувствительных дам, гимназисток, кадетов, юнкеров и «государственных мужей» российского парламентаризма, — стоит Керенский. Он в черном штатском пальто и в меховой котиковой шапке. Сначала он тупо, как загипнотизированный, глядит в аппарат, но постепенно, по мере того как экстаз восторженной толпы поднимается все выше и выше, — смущенная улыбка ползет по его рыхлому лицу, и, внезапно, сорвав шапку, он жестом неловкого актера, потрясает в воздухе.

Второй фрагмент еще более любопытен.

Лето. Толпа офицеров качает Керенского. На нем военный френч без знаков отличия и погонов, галифе, сапоги. В одной руке его — судорожно сжатый букет цветов, другая взмахивает вверх фуражкой. На лице — испуг и досада. Толпа мешает съемке, заслоняет его от камеры, кто-то расталкивает толпу, указывая на оператора — пощадите, съемка! Качающие рванулись вперед, схватив «премьера» за ноги, но тщетно. Камера — далеко.

Третий фрагмент включен в фильм «Государственное совещание». Вход в Большой театр, где происходит Государственное совещание. Керенский быстро проходит от автомобиля к дверям театра. Объектив камеры провожает его. За Керенским, вытянувшись «под козырек», шагают два адъютанта с дегенеративными лицами. Перед камерой Керенский внезапно остановился, повернулся к ней лицом, и быстро, театрально через плечо, на-ходу, бросил несколько повелительных фраз в пространство. Кто-то бросился выполнять распоряжение, Керенский вошел в дверь, а два адъютанта, единым порывом, ринулись за ним.

Дух этого эпизода воспроизвел впоследствии С. М. Эйзенштейн в фильме «Октябрь» (восхождение Керенского по лестнице).

По сообщению Г. М. Болтянского, за период его работы в Скобелевском комитете было снято много ценного материала, который в большинстве случаев утрачен. Было снято следующее: Первое мая в Петрограде, заседание, Петроградского совета, Плеханов в Таврическом саду, Коллонтай, Луначарский, Кропоткин, июльские дни 1917 года, анархисты на даче Дурново (сохранилось), дворец Кшесинской с красным флагом на флагштоке крыши (сохранилось), процесс Сухомлинова, многое другое. По сообщению Г. М. Болтянского, Ленина и Сталина в этот период снять не удалось, хотя говорили, что А. О. Дранков снял Ленина во время речи на балконе дворца Кшесинской. Снимка этого нет, и точно установить факт не представляется возможным.

События октября—ноября 1917 года в Петрограде и Москве были частично сняты, однако в фильмохранилищах можно обнаружить только незначительные остатки того, что снималось. В фильмах документы этого периода обычно монтируются с историческими документами более позднего времени 1918—1920 гг. Например, в фильме «1917 год» (Фотокиноотдел Музея революции) первая часть посвящена событиям октября—ноября 1917 года, остальные же части документируют более поздний период.

Единственный подлинный исторический документальный фильм с подлинными надписями и монтажом, снятый Скобелевским комитетом, показывает улицы Москвы и Питера в первые дни победы пролетарской революции.

Этот фильм от его первого до последнего кадра отражает враждебное отношение к совершившимся событиям. Подбор снимков чрезвычайно тенденциозен.

Значительный по метражу фрагмент, отражающий события октября—ноября 1917 года, хранится в фонде Фотокиноотдела Архивного управления. Монтаж и надписи более позднего времени. Название утрачено, но фильм показывает снимки в известной исторической последовательности и представляет большой интерес.

В фильме показаны баррикады из дров, построенные юнкерами перед Зимним дворцом, пикеты юнкеров перед дворцом, верхние этажи и крыша Зимнего, поврежденные выстрелами.

Интересны снимки, изображающие вход в Смольный в ноябрьские дни. Входы Смольного охраняются пулеметами. Красногвардейцы с винтовками за плечами ходят мерно у входов.

Проходит в Смольный вооруженный отряд красногвардейцев. Почти все они в солдатских шинелях и в папахах. Вооружены — кто чем. Винтовки, маузеры, ручные гранаты.

Отряд красногвардейцев-моряков идет по дороге в Гатчину, где еще кипит бой. Они идут по снежной дороге, из глубины кадра, мимо обнаженных зимних деревьев. Ветер треплет ленточки бескозырок. Флотские клеши заправлены в сапоги. Бушлаты опоясаны широкими ремнями, на которых висят патронташи, маузеры. Винтовки на ремнях — за плечами. Среди моряков есть и рабочие в коротких теплых пиджаках и кожаных куртках. Проходя мимо оператора, матросы с любопытством оглядывают его и, уходя в даль, оборачиваются, улыбаются, машут на прощанье бескозырками...

Отдельные разрозненные куски негатива и позитива показывают различные события. Отряд женщин-ударниц, марширующий по бульвару; женщины выглядят так же комично, как в фильме С. М. Эйзенштейна, особенно одна, на первом плане, с пышной прической под военной фуражкой. Она шагает нарочито по-военному, высоко поднимая ноги и ожесточенно размахивая руками.

Очень короткий кусок показывает демонстрацию в Петрограде 17 декабря 1917 года, организованную в связи с мирными переговорами. Перед аппаратом проходят: Кексгольмский полк, рабочие трубочного завода, красная гвардия завода Посселя, рабочие завода Сименс и Гальске. Над демонстрантами плывет лозунг: «Мир без аннексий и контрибуций». В этом куске заснят А. В. Луначарский,

◆

Этим исчерпывается фонд фильмов, отражающий события 1917 года. Много фрагментов находится в таком состоянии, что установить точно место, время съемки и суть изображемого события — невозможно. Несколько значительных по метражу кусков еще находятся в обработке и потому и не включены в настоящий обзор.

«ПУГАЧЕВ»

Сценарий О. Форш. Режиссер Петров-Бытов. Оператор Назаров. Ленфильм. На верхнем фото в центре арт. Жуковский в роли Пугачева.

КИНОМУЗЕЙ

Д. ЛАЙДА

Музей современного искусства в Нью-Йорке располагает большими средствами и широкими интернациональными связями, что дает ему возможность проводить ряд экспериментов музейной работы. Его богатство обеспечило ему поддержку всей американской печати, а когда к отделам живописи, скульптуры, графики, архитектуры, фотографии и театра был присоединен еще и киноотдел, то печать превратила это событие в сенсацию.

Любое изменение в «стандартно-рекламном» отношении к кинематографии в Америке встречается с недоверием. До последнего времени любой фильм через два года после выхода попадал в мусорный ящик и становился недоступным даже узкому кругу людей, серьезно интересующихся кино. Представьте себе такое же положение в литературе: вы можете получить только книги, изданные в текущем году. Никакой классики! Прошлое вычеркнуто из существования!

И вот, Музей современного искусства объявил о своем намерении сохранить все наиболее важные американские и иностранные фильмы, ушедшие с экранов и могущие быть навеки потерянными для будущих поколений. При этом Музей ставил себе целью дать возможность работникам кино заниматься критикой и исследованием исторических документов кинематографии. Была создана специальная фильмотека, которая должна приобрести и сохранить все важнейшие фильмы американского или иностранного производства, начиная с 1889 г. и до наших дней. Фильмотека организовала демонстрации и распространение отдельных фильмов или целых серий фильмов в музеях и колледжах, подобно тому, как Музей собирает и распространяет выставки живописи и других произведений искусства. Один критик заметил по этому поводу: «Теперь у нас есть все... не хватает Шекспира кинематографии».

Такой размах работы потребовал денег и поддержки кинопромышленности. Почти весь необходимый материал находится в архивах отдельных кинофирм; его оказалось возможным приобрести только в форме подарков или вечных займов. С технической стороны Музей нуждался в серьезной помощи экспертов по целому ряду проблем: как найти местонахождение старых фильмов, химически восстановить испорченные фильмы и как сохранить их для будущих поколений. Поэтому завоевание сочувствия кинопромышленников и одновременное ограждение музея от их вмешательства в работу фильмотеки были необходимы. Этого удалось добиться потому, что финансовые ресурсы Музея современного искусства настолько велики. что они завоевали уважение к Музею всех коммерческих киноорганизаций, имеющих привычку прежде всего смотреть на цифры. Кроме 10 000 долларов, полученных от корпорации «Карнеджии», чьи миллионы, заложенные в стальной промышленности, посодействовали ей обосноваться также в Голливуде, Музей получил еще 535 000 долларов из некоторых других источников. О характере этих источников можно догадаться, взглянув на список руководства Музея. Президент Музея—А. Конгер Гудьир. Из миллионов, выколачиваемых из каучуковой промышленности, некоторые суммы уделены музею. Первый вице-президент Музея — г-жа Джон Д. Рокфеллер; миллионы и многогранная ловкость ее мужа послужили ей стимулом для посвящения себя искусству; она также сделала крупные капиталовложения в живопись и скульптуру. Третий миллионер — секретарь и казначей музея — Самуэль А. Левинсон, из известной банковской семьи Левинсонов; наряду с акциями, он торгует и Сезанном. Если просмотреть список благотворителей, поддерживающих музей, мы найдем в нем такие многозначительные (с точки зрения долларов) имена, как Крэйн, Варбург, Уитней (последние двое близки к работе фильмотеки) и несколько человек из семьи Рокфеллеров.

Такой состав руководящих лиц, разумеется, заставил кинопромышленников серьезно призадуматься, прежде чем отказать им в услугах.

Итак, получив взнос в 1 000 долларов от семьи Рокфеллеров, фильмотека в июне 1935 г. объявила миру о своем существовании. Джон Хей Уитней — миллионер и владелец патента на цветной съемочный процесс «Техниколор»,—проявлявший большой интерес к фильмотеке с самого начала, был избран ее президентом. Айрис Бэрри—организатор известного кинообщества — London Film Society, — была назначена хранителем, а Джон Абботт и и Эдуард Уорбург — руководителями.

Мисс Бэрри и мистер Абботт неожиданно появились в Голливуде у владельцев кинопредприятий. Речь шла о тех фильмах, которые фирмы тщательно старались схоронить и забыть. Они не проявили никакого энтузиазма, узнав, что им представляется случай посодей-

Зарисовка к фильму «Поездка на луну» художника-режиссера Жоржа Мелье (1902 г.). Из материалов киноотдела Музея современного искусства в Нью-Йорке

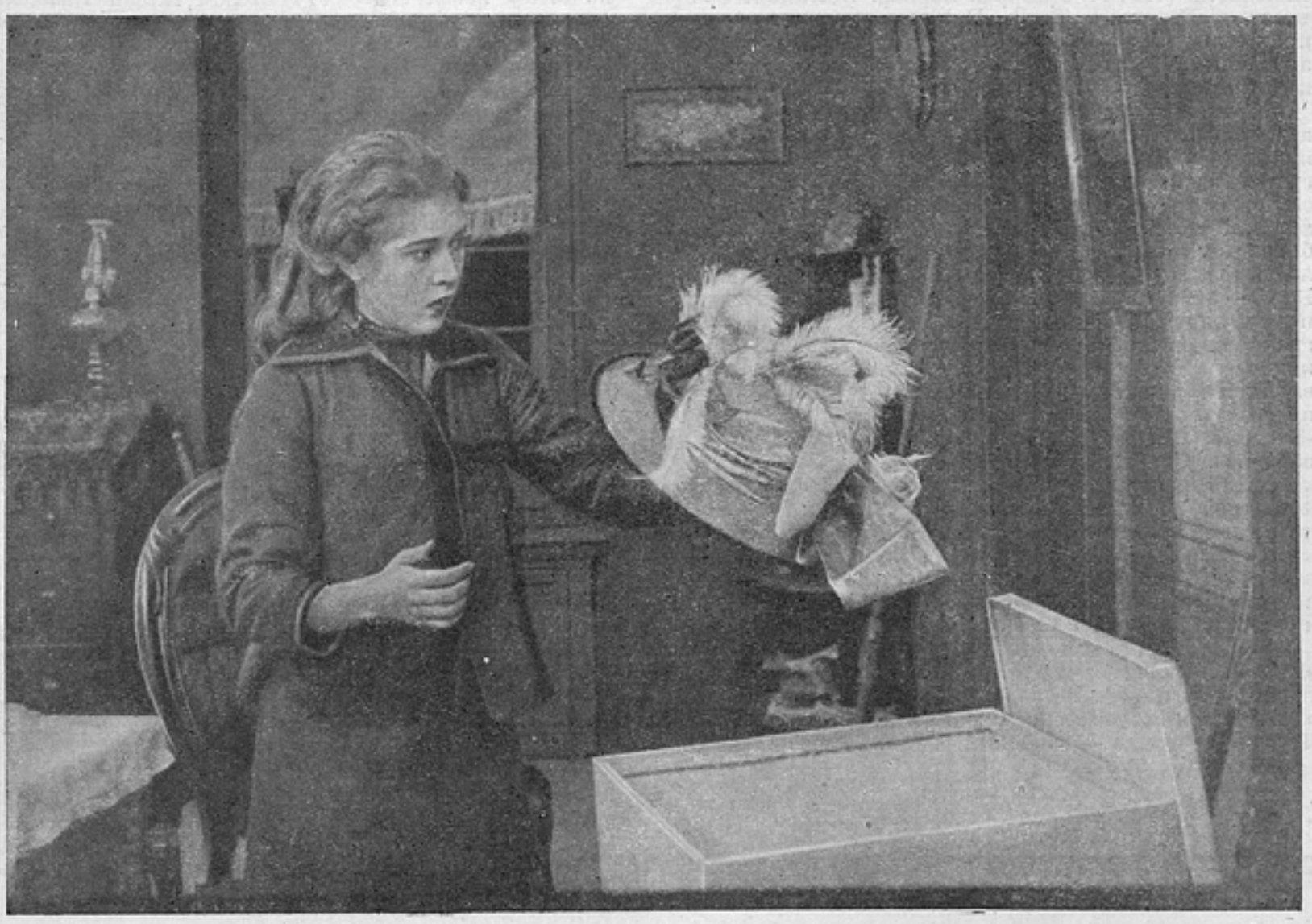
ствовать изучению искусства, которое за 40 лет своего существования было моложе большинства из них. Тем не менее созвучие имен—Рокфеллер—Гудьир—Уорбург—Уитней—сделало свое: кинопромышленники открыли архивы. С тех пор музей беспрестанно получает подарки, имеющие огромное значение для его работы. Их посылают не только кинопредприниматели Америки, но и отдельные киноработники.

Первый подарок был сделан Гарольд Ллойдом, внесшим одиннадцать картин, показывающих развитие Ллойда со дня его вступления в кино. Затем последовало 11 фильмов братьев Уорнер и два фильма Самюэля Голдвина. Мэри Пикфорд и Гриффитц принесли щедрые подарки архиву фильмотеки; Гриффитц преподнес им единственные полные экземпляры фильмов «Рождение Нации» и «Нетерпимость», а также негативы этих фильмов. Фирма «Фокс XX века» внесла 13 фильмов, сделанных с 1915 г. по 1933 г. Уолт Дисней подарил фильмотеке ряд своих мультипликаций, начиная со своей первой работы в 1920 г.: первый немой «Микки Маусфильм», первый звуковой фильм «Глупые симфонии» и, наконец, цветные фильмы. Кроме того, Дисней передал в музей материалы, иллюстрирующие все производственные процессы его работы, начиная с грубых набросков и кончая законченными цветными фильмами (фильмотека предполагает создать специальную выставку этого материала, передвигаемую в различные организации).

Частные коллекционеры, не входящие в кинопромышленность, приветствовали создание фильмотеки как места, где их материалы, с таким трудом и с такой любовью собранные в течение многих лет, впервые найдут полезное применение. Вдова Джина Ле-Роя, пионера кинематогра-

Арт. Мей Марч в фильме «Нетерпимость» режиссера Гриффитца (1916 г.). Из фильмотеки Киноотдела Музея современного искусства в Нью-Йорке

Арт. Мэри Пикфорд в фильме «Ньюйоркская шляпа» реж. Гриффитца (1912 г.). На фото: арт. Мэри Пикфорд. Из фильмотеки Киноотдела Музея современного искусства в Нью-Йорке



фии, передала Музею полную коллекцию фильмов своего мужа. Сюда входят первые картины, перенесенные из кинескопа на экран, первые хроникальные фильмы и другие ценные материалы.

Техническая помощь и совет, которые Аббот и Бэрри искали в Голливуде, также были найдены. Руководствуясь советами голливудских экспертов, в окрестностях Нью-Йорка выстроили специальный склад для фильмов по последнему слову техники хранения картин; были учтены химические условия, температура, вентиляция и т. д. Кроме того, Абботт привез из Голливуда способ восстановления негативов. Исследование различных методов проекции, при помощи которой любой фильм можно привести в такой вид, в каком он первоначально был сделан, разрешило еще одну из самых больших трудностей.

Итак, первая стадия организации фильмотеки была пройдена благополучно. Вслед за этим встал вопрос о составлении программы показа фильмов. Из имеющегося материала были составлены две серии фильмов, состоящие каждая из пяти программ. В январе 1936 г. все было готово для ежемесячных демонстраций, которые и начались сперва в Музее западного искусства, а затем в ряде музеев и университетов по всей стране. Так как фильмотека не преследовала коммерческих целей, то обслуживание должно было производиться бесплатно, а плата за прокат целой программы должна была быть ниже стоимости собирания и распространения программ (т. е. 125 долларов за каждую серию из 5 программ, а показы отдельных фильмов (т. е. одной программы) не выше 40 долларов). Такие программы, сопровождаемые объяснительными лекциями на экране, подробными замечаниями в печатных программах и полной музыкальной партитурой для немых фильмов, были показаны в течение первого сезона в 52 музеях, университетах и учебных группах (кружках), охватив примерно 80.000 зрителей.

Последние программы этих серий были показаны для критиков и членов фильмотеки 5 мая 1936 г.

Первая из демонстрированных серий называется «Краткий обзор американского фильма». Первая программа этой серии—«Развитие повествовательного фильма» (1894—1900 гг.). В этой программе признается и показывается иностранное влияние на зачатки американского фильма; из шести фильмов данной программы три принадлежат французской кинематографии: «Путешествие на луну» (1902 г.) Мелье, «Фауст» (автор неизвестен) и «Королева Елисавета» (1911 г.) с Саррой Бернар. Последние фильмы вместе с «The grait Train Robbery» (1903 г.) из первой программы были решающими для дальнейшего развития американской кинематографии как с художественной, так и с промышленной точек зрения.

Вторая программа первой серии посвящена «Развитию американского фильма», в ней показаны четыре наиболее ярких направления, по которым американская кинематография вошла в свой так называемый «золотой период»; сюда входят Гриффитц («Ньюйоркская шляпа» с Мэри Пикфорд), ИНС («Беглец» с Вил. С. Харт), Сеннетт («Хитрый болван» с участием Бен Тюрпина, Честер Коклина, Уоллес Бири и др. — 1917 г.) и «Жил-был дурак» с Гседа Бара — 1919 г. Третья программа целиком посвящена полному показу «Нетерпимости» Гриффитца. Четвертая программа показывает немецкое влияние на американское кинопроизводство и попытку Мурнау перевести немецкие влияния в американскую кинематографию. Для данной программы наиболее характерным фильмом является «Sunrise» («Восход солнца»). Пятая программа имеет два варианта. Для залов, не снабженных звуковой установкой, идет программа «Конец немой эры», состоящая из последних немых произведений Диснея и «Последней команды» Стернберга. Для залов с звуковыми установками программа идет под названием «Зарождение звукового кино», начиная с ранних экспериментов над звуком и хроники и кончая фильмами «На Западе без перемен» и первого звукового «Микки Маус».

Вторая серия называется «Некоторые памятные американские фильмы»; эта программа по своей композиции значительно слабее, но содержит настолько ценный материал, что он заслоняет хрупкость построения всей серии. Первая программа — западный фильм, включая «The grait Train Bobbery», еще один фильм Инса с участием Харта и «Крытый Фургон» Крюза.

Вторая программа «Комедии» содержит первые американские мультипликации «Gertie the Dinosaur» (1910 г.) Уинзора Маккей и фильмы Мак Сеннетта, Гарольд Ллойда и Диснея. Документальный фильм служит тематикой третьей программы, но как это ни странно, Флаерти совершенно отсутствует в программе, и его место занято Купером и Шудзаком, представленными их фильмами «Ганг» и «Трава». Четвертая программа идет под названием «Мистерии и насилие», а пятая программа — «Персонажи экрана». Здесь показаны Ирин Касл, Уэллес Рид, Лилиан Гиш, Валентино, Яннингс и Джон Берримор в фильмах за период 1896—1928 г.

В этой серии мы сталкиваемся с полным отсутствием произведений всех других стран, кроме Америки, и сыгравших большую роль в истории американской кинематографии. Музей объясняет это тем, что в первую очередь пришлось использовать американский архив и коллекции, ибо они больше всех подвержены опасности исчезнуть. «В первый год нашего существования,— говорят руководители Музея,—мы будем уделять предпочтение отечественному фильму перед иностранным, так как в последние годы не только многие иностранные фильмы, но и почти ни один старый отечественный фильм не были показаны любителям кино». В дальнейшем они собираются включить самые важные французские и итальянские фильмы, характерные шведские фильмы, образцы фильмов расцвета немецкого кино 1919—1924 гг. и советские фильмы, начиная с 1920 г. Будет показано влияние немецкого фильма на американский фильм, а также влияние ранних американских фильмов на русское производство и наоборот.

«Мы всегда будем руководствоваться интернациональным характером кинематографии»,— говорят они.

В выпускаемом фильмотекой бюллетене сообщается, что она будет главным образом показывать «влияние фильма на эстетику и общество», но судя по первой программе, единственная мысль, которую можно счесть социальной — внимание сосредоточивается на тех фильмах, которые повлияли на моды, речь или поведение широкой публики. Если вспомнить, что собственно представляет собой Музей в целом, исключая фильмотеку, то эта отдаленность от настоящего социальной действительности не покажется нам странной. Откровенное заявление было по этому поводу сделано мистером Аллан Блэкберном, секретарем Музея, на конференции не задолго до открытия фильмотеки: «Область кино чрезвычайно велика, и на нее существует множество различных точек зрения: есть социальная точка зрения, думают о влиянии фильма на детей, о моральном значении фильма, существуют производственная и финансовая точки зрения. Нас, разумеется, фильмотека интересует больше всего с точки зрения искусства». Опубликование сценариев составляет бо́льшую часть плана фильмотеки. В Америке почти не ведется теоретическая или аналитическая работа по фильму. Фильмотека организовала по всей Европе поиски «творческих документов» о работе мастеров кино и о больших фильмах прошлого. Фильмотека имеет свою собственную библиотеку, в которой она собирает весь материал о работе над кинофильмами за весь период существования, начиная с самых зачатков фильма. Сюда входят фотографии, документы, стенограммы, мемуары и т. д.

Миес Айрис Бэрри и мистер Джон Абботт провели лето прошлого года в Голливуде. В этом году они совершили поездку по Европе и посетили Москву, где они провели больше времени, чем в любой другой европейской столице. Они приехали специально для сбора материала и фильмов европейского производства. Советские же фильмы они считают самыми передовыми и оригинальными с художественной точки зрения. Зная, что в СССР есть такие научно-исследовательские организации, как НИС в Москве и Академия художественных знаний в Ленинграде, которые по своему назначению ближе к задачам Музея, чем всякая другая киноорганизация в мире, они специально приехали познакомиться с ними. Помимо этого, для будущего сезона Музею понадобятся лучшие советские фильмы.

Ответственный редактор К. ЮКОВ

ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ ОБ'ЕДИНЕННОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

„ИСКУССТВО“

Москва, Кузнецкий Мост, д. 21/5

Вышли из печати
и поступили в продажу

„ФРАНЦУЗСКИЕ КАРАНДАШНЫЕ ПОРТРЕТЫ XVI—XVII ВЕКОВ“

Вступительная статья и примечания **Е. Г. Нотгафт.** Цена в переплете 25 р.

В книге помещены 25 лучших образцов французских мастеров карандашного портрета — Ланво, Фулон, Дюмустье и других.

Объяснительный текст на русском и французском языках.

ВЫШЕЛ ИЗ ПЕЧАТИ
И ПОСТУПИЛ В ПРОДАЖУ
СБОРНИК ПОД РЕДАКЦИЕЙ
О. М. БЕСКИНА

„ИСКУССТВО ДЕТЕЙ“

Сборник состоит из статей проф. Бакушинского, Лабунской и др., исследующих основные проблемы творчества детей.

Сборник богато иллюстрирован цветными и черными иллюстрациями и является пособием для всех интересующихся вопросами художественного развития детей.

Цена 17 р. 50 к.

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ И ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ НОВЫЕ КНИГИ:

1. Н. Ходатаев, И. Вано, А. Птушко, С. Бугославский. **Мультипликационный фильм.** Стр. 288. Цена в переплете 10 руб.
2. **„Чапаев“.** Монография с многочисленными фотографиями из фильма, а также биографией героя гражданской войны Василия Ивановича Чапаева. Стр. 305. Цена в переплете 6 руб.
3. С. Златогоров. **Памятка постановщику-декоратору.** Стр. 65. Цена 1 р. 20 к.
4. И. Прут и М. Ромм. **„Тринадцать“.** Киносценарий. Цена 1 руб.
5. Г. Рошаль и Г. Шаховской. **„Зори Парижа“.** Киносценарий. Цена в переплете 5 руб.
6. Проф. Е. Голдовский. **Узкопленочная кинематография.** Стр 216. Цена в переплете 6 руб.

КНИГИ ВЫСЫЛАЮТСЯ НАЛОЖЕННЫМ ПЛАТЕЖОМ БЕЗ ЗАДАТКА

Заказы направлять по адресу: Москва, Кузнецкий Мост, д. 21/5, Торговый отдел издательства „ИСКУССТВО“, „КНИГА ПОЧТОЙ“.

М 7020

Цена 3 р. 50 к.

Всес. Кн. Палат. Получено
19 ОКТ 1936

ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ ОБЪЕДИНЕННОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА „ИСКУССТВО“

КУЗНЕЦКИЙ МОСТ, д. 21/5.

НЕМЕДЛЕННО ПО ПОЛУЧЕНИИ ЗАКАЗА **„КНИГА ПОЧТОЙ“** ВЫСЫЛАЕТ НАЛОЖЕННЫМ ПЛАТЕЖОМ БЕЗ ЗАДАТКА

БИБЛИОТЕКУ КИНОСЦЕНАРИЕВ

МОНОГРАФИИ ЛУЧШИХ СОВЕТСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ И КНИГ ПО КИНО

БИБЛИОТЕКА состоит из следующих книг:

1. К. Виноградская. „АННА“ („Партийный билет“). Киносценарий, стр. 64.
2. „ЧАПАЕВ“. Сборник, стр. 308.
3. М. Большинцов, В. Портнов, Ф. Эрмлер. „КРЕСТЬЯНЕ“. Киносценарий, стр. 82.
4. Бачелис. „КРЕСТЬЯНЕ“. Монография.
5. „ВСТРЕЧНЫЙ“. Сборник, стр. 147.
6. Ал. Толстой, В. Петров. „ПЕТР I“. Киносценарий, стр. 128.
7. И. Прут и М. Ромм. „ТРИНАДЦАТЬ“. Киносценарий, стр. 56.
8. Ржешевский. „БЕЖИН ЛУГ“. Киносценарий, стр. 96.
9. Д. Левин. „ФЕДЬКА“. Киносценарий, стр. 70.
10. „КАК МЫ РАБОТАЕМ НАД КИНОСЦЕНАРИЕМ“. Сборник, стр. 154.
11. Л. Кулешов. „РЕПЕТИЦИОННЫЙ МЕТОД В КИНО“. Стр. 88.

ВСЕ КНИГИ В ПЕРЕПЛЕТАХ. ЦЕНА БИБЛИОТЕКИ 35 руб. 15 коп.

Пересылка и упаковка за счет издательства.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ по адресу: МОСКВА, Кузнецкий Мост, д. 21/5, Торговый отдел издательства „ИСКУССТВО“, „КНИГА ПОЧТОЙ“.